مفتتح

تحية
إلى أستاذتنا سهير القلماوى

لا أذكر المرة الأولى التى قرأت فيها ألف ليلة وليلة. ولا أتمثل، الآن، تفاصيل الرعشة الأولى التى سرت فى جسدى وأنا أتابع، مبهوراً ، تقلب الحظوظ بالأبطال، وتحولات المكان والزمان، وتبدل المصائر والأقدار، واندفاعة الأبطال فى اكتشاف المكان، الارتحال فى البر والبحر، انقلاب التراتب المعتاد بين السوقة والملوك، بين السادة والعبيد، الأثرياء والفقراء، دنيا الحب والعفاريت والشياطين والمردة والعماليق، الطيران المحلق فى الأفق اللانهائى الممتد للكون، السحرة وذوى الكرامات والبصيرة، الجنس والغوص فى المناطق المحرمة، فرحة الذكر بالأنثى وفرحة الأنثى بالذكر؛ المدن التى تتنقل بينها العين مندهشة، فرحة، هائمة، مهوّسة بالشوارع والطرقات والأزقة والحانات والخانات والأسواق والبيمارستانات، دسائس القصور ومؤامرات الطامعين فى الحكم، العلاقات المعقدة بين العرب وكل أجناس الأمم، الجوارى المغنيات والجوارى العالمات، الجارية «تودد»؛ الصورة الأخرى من شهرزاد، شهرزاد التى تنال حريتها بالقص، وتبدع عالمها بالحكى، وتعكس التراتب بين الذكر والأنثى بواسطة الخيال. التعارضات الدائمة بين الذكور والإناث، الأخيار والأشرار، الملوك والصعاليك، العرب والعجم، الشعر والنثر، العلم والخرافة، العقل والقلب، الجسد والروح، قوة المادة وحكمة العقل، ارتحالات المكان ورغبة اكتشافه التى توازى تجوال العقل وتلهبه فى اكتساب المعرفة. والسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت.

من الذى يستطيع أن يسترجع تفاصيل الرعشة الأولى للقائه الأول بـ (ألف ليلة). إنها ذكرى تستقر فى اللاوعى، نائية فى المكان، نائية فى الزمان، مغلفة بضباب الطفولة، خيالات مطلع الصبا، أحلام أول الشباب، فورة العقل والجنس معا، وكلاهما يتفتح كالزهرة، أو يتفجر كالبرعم.

كنا صغاراً وقت أن تخلقت فينا هذه الذكرى، وتجسدت معرفتها التى خطونا بها خطوتنا الأولى، فى سحر الاكتشاف، فى مطلع الوعى، عتبة الإدراك، اللحظة التى علمتنا كيف نكتشف العالم بالقراءة التى كنا قد تعلمنا حروفها، وأخذنا نفتح بها مغاليق المجهول، ونحلّق بها تحت راية الخيال، فى اللحظات التى نختلسها، بعيدا عن الرقباء، حالمين، راغبين، متوترين، قلقين، مؤرقين،

متلهفين على معرفة ما يجرى، وماذا يقع، وماذا سوف يحدث، وما مصير الخير فى صراعه مع الشر، ومصير القص فى تهذيبه براثن القوة الغاشمة.

وكانت ألف ليلة غيمة تتشكل فى مئات الأشكال، طوال رحلة الصبا، تتخذ فى كل حال هيئة جديدة، ولا يكف حضورها، فى وعينا، عن التحول والتبدل، بفعل سحر القراءة وسر فعل الكتابة. حملتنا حكاياتها من هدأة النهر إلى رحابة البحر، ألقت بنا فى جداول أرض الغرابة، فرقتنا بين طرقات السلامة والندامة، جمعتنا فى ديار لم تطأها قدم، وطارت بنا فوق مدائن النحاس ومدائن الحجر. ولكن، كان لابد لدوامات الوهم أن تتكسر على شواطئ النهى ، وأن يبدأ مسار آخر للتعرف، مسار يفارق بكارة الدهشة المسحورة، براءة التلهف الغض، إلى نضج التأمل، وهدأة العقل النقدى.

وكانت سهير القلماوى بداية هذا المسار. بفضلها انتقلت ألف ليلة من منطقة السحر إلى منطقة العلم فى وعينا، من مبدأ الرغبة إلى مبدأ الدراسة فى تكويننا، من أفق التسلية الغامضة المدهشة إلى أفق اكتشاف الدلالة العلائقية فى طموحنا. كانت دراستها عن ألف ليلة وليلة باباً مفتوحا يفضى بنا إلى ما لم نكن نعرفه من قبل عن الليالى، ما لم نكن نلتفت إليه فى مجلداتها الأربعة التى وجدناها فى منازلنا، وكانت هناك من قبل أن نولد. وأدركنا لأول مرة أن هذا الكتاب الغامض الغريب الذى ورثناه تحفة أدبية معجزة، تتهافت الدنيا كلها على الاستمتاع بها، واستلهامها وتوظيفها ودراستها. وبدأنا نسمع عن رحلة ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب، وندرك الكيفية التى تم بها تأليف هذا الكتاب، ونتعرف صوت العقل التحليلى، وهو يمارس تشريحه فى الكتاب، ويرجعه إلى عناصره التكوينية، تمهيدا لاكتشاف علاقاته التى تصنع دلالاته. هكذا، أدركنا معنى الخوارق فى ألف ليلة، وأبعاد الموضوعات الدينية والخلقية، ورمزية الحيوان وعالمه، ومستويات الحياة الاجتماعية. وتنقلنا ما بين طرائق معالجة الموضوعات التاريخية والموضوعات التعليمية، وتوقفنا طويلا عند صور المرأة فى الليالى.

وما أن انتهت رحلتنا الجديدة مع سهير القلماوى التى ارتحلت بنا، فى عوالم جديدة، حتى أصبح لألف ليلة أوجه مغايرة فى وعينا، وأصبح لوعينا أفق مغاير لم يكن له من قبل. ودخلنا دنيا العلم دون أن نتخلى عن راية الخيال، وتعلمنا طرائق الدرس دون أن نفارق لذة الاكتشاف، وتلونا أبجدية المنهج دون أن تفارقنا لهفة انتظار ما يمكن أن يحدث أو يكون.

أذكر أننى كنت فى السنة الثانية من سنوات المدرسة الثانوية حين عثرت على كتاب سهير القلماوى فى مكتبة المدرسة. جذبنى إليه العنوان ففتحته، ووجدت الكتاب مهدى إلى طه حسين الذى كانت قد شدتنى إليه «الأيام»، وألقت بى أسيراً فى عوالمه، ولاأزال. ووجدت طه حسين يقدم تلميذته (فى الكتاب الذى نشرته دار المعارف بمصر عام ١٩٥٩) بقوله:

«هذه رسالة بارعة من رسائل الدكتوراه التى ميزتها كلية الآداب فى جامعة القاهرة. وبراعتها تأتى من مؤلفتها أولا فهى السيدة سهير القلماوى، وما أظن

الناس فى حاجة إلى أن تعرف إليهم سهير القلماوى، فهى قد عرفت نفسها إليهم بأحاديث جدتى، وبما نشرت فى الصحف من فصول، وبما تحدثت إليهم به فى الراديو من مختلف الحديث، وإن كنا نحن أساتذتها قد عرفناها، من قبل ذلك ومن وراء ذلك، بجدها فى الدرس ودقتها فى البحث وإتقانها للاستقصاء حين تعرض لموضوع من موضوعات العلم. والحق أنها لم تكد تظفر بإجازة الليسانس من كلية الآداب حتى أظهرت ميلا شديدا إلى الفراغ لدراسة الأدب الشعبى، وحتى اضطررت أنا إلى أن أردها عن هذا الموضوع فى تلك الأيام حتى تستكمل ما يحتاج إليه من أداة البحث، ومن الصبر على ما يقتضيه من جهد، وما يستتبعه من مشقة وعناء. ولذلك وجهتها إلى دراسة أدب الخوارج حين أرادت أن تعد رسالتها لدرجة الماجستير. فلما ظفرت بهذه الدرجة أبيت إلا أن تسافر إلى أوروبا لتلقى جماعة من المستشرقين الذين يعنون بهذه الدراسات، فتسمع منهم وتتحدث إليهم، وتستعينهم على مهمتها الشاقة. ومنذ ذلك الوقت اختارت من الأدب الشعبى جزءاً من أدق أجزائه، وأشقها وأشدها عسراً على الباحث والتواء على الدارس، وهو كتاب «ألف ليلة وليلة». لم تشفق من هذا الموضوع، ولم تشفق من الجهود المادية والمعنوية التى فرضت عليها لتظفر بشىء من التوفيق فى درسه. فسافرت إلى فرنسا وإنجلترا ولقيت فيهما من لقيت من الأساتذة المستشرقين، واختلفت إلى دروسهم واسترشدت بهم فى بحثها، وزارت المكتبات وجمعت لنفسها من هذا كله قدراً صالحاً من العلم. ثم عادت إلى مصر فلم ترح ولم تسترح، وإنما مضت فى درسها لألف ليلة وليلة، جادة إلى أقصى حدود الجد، موفقة فى هذا الدرس إلى أبعد غايات التوفيق الممكنة، حتى أتمت هذا الكتاب وقدمته إلى كلية الآداب، ودافعت أمام لجنة الامتحان عن آرائها فيه، وعما اصطنعت من مناهج البحث، دفاعاً عرفته لها اللجنة حين ميزت رسالتها تمييزاً.

ثم تأتى البراعة فى هذه الرسالة من موضوعها، فهو ألف ليلة. هذا الكتاب الذى خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قروناً طوالا، والذى نظر الشرق إليه على أنه متعة ولهو وتسلية، ونظر الغرب إليه على أنه كذلك متعة ولهو وتسلية، ولكن على أنه بعد ذلك خليق أن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخصب».

كانت هذه الكلمات بداية عهد جديد من المعرفة، مرحلة جديدة من الوعى. ألف ليلة وليلة التى ارتبطت بغيمة الخيال وأحلام الطفولة، تهبط إلى أرض العلم وتستقر فى ساحة العلماء. تصبح موضوعا للدرس. تجذب إليها مئات الدارسين من بلاد الدنيا. تكتب عنها مئات الدراسات بلغات العلوم الحديثة. يسافر من أجل إتقان درسها إلى جامعات العالم الجديد لإحكام المنهج. تصبح

مجالا من مجالات دنيا غريبة، تشغل العلماء والباحثين، اسمها «الأدب الشعبى». تأتلف حدائقها المهجورة المتنافرة المتناثرة فى علاقات جديدة، نتعرف معها معنى النقد الاجتماعى ودلالة الاتجاه الدينى ورمزية الشخوص ومستويات الحوار، جنبا إلى جنب مذاهب القصاص فى تصوير ما يصورون من الأغراض، وما يتكشف عنه ذلك من مغزى فى التاريخ الأدبى الذى يتصل بالحياة الشعبية.

واختفت صورة شهرزاد القديمة. حلت محلها صورة سهير القلماوى أستاذتى التى لم أكن تعرفت شخصهـا، أو حتى رسمهـا، فى تلك السنة التى مر عليها أكثر من ثلاثين عاما. وحين لقيت سهير القلماوى، وتتلمذت عليها، وأخذت عنها، وجدت لشهرزاد القديمة شبيهة محدثة. وأخذت أعى، شيئا فشيئا، حقيقة شهرزاد التى تصفها الليالى بأنها قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين، والتى قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء. تحولت المسلّية القديمة، الساحرة العتيقة، إلى عالمة، باحثة، شبيهتها القديمة ـ فى الليالى ـ الجارية تودد، وشبيهتها المحدثة ـ فى الكشف عن سر الليالى ـ سهير القلماوى. ولفتت انتباهى كلمات طه حسين التى يصف بها سهير القلماوى مرة أخرى. كان يشير إلى حسها الدقيق، وذوقها الرقيق، ومزاجها المعتدل، وطبعها المصفى فى الدرس. ولذلك، جاءت دراستها عن ألف ليلة مشوقة إلى الكتاب مرغبة فيه، فأظهرت ما فيه من كنوز لا تقدر؛ بحيث تشوقك إلى أن تلتمسها بنفسك فى مصادرها، فتقرأ ألف ليلة فى أوقات الجد وفى أوقات الفراغ جميعا، وتنال المتعة والمعرفة فى آن. أما الجد، فيرتبط بالتحليل الذى يعتمد على العقل، ويساير أدق مناهج البحث وأحدثها فى ذاك الزمان. وأما المعرفة، فتعتمد على ما يتاح للقارئ أن يعلمه عما لم يكن يعلمه من جوانب قد تصور أنه يعلمها.

ولم أكن الوحيد الذى قادته سهير القلماوى إلى آفاق جديدة من الوعى بكتاب ألف ليلة. إن جيلى كله يدين لها بذلك. ويدين لها كل الذين تعلموا منها، سواء من جيلها أو الأجيال اللاحقة، معنى أن يرتفع الأدب الشعبى إلى حيث يشغل العلماء والباحثين، وحلم أن ينطلق العقل المنهجى فى اكتشاف مناطق من ألف ليلة تظل فى حاجة إلى الكشف.

والمسافة بين ما كتبته سهير القلماوى فى مطلع الأربعينيات وما كتبته حفيدات وأحفاد لها فى هذا العدد جد كبيرة؛ إنها المسافة التى قطعتها ألف ليلة فى رحلة الدرس المنهجى العربى والعالمى على السواء. البداية فى هذه الرحلة هى رسالة سهير القلماوى التى فرغت منها منذ أكثر من نصف قرن، أو قل منذ ثلاثة وخمسين عاما على وجه التحديد، والتى انطوت على الملامح المنهجية الغالبة على طرائق أساتذتها الذين أخذت عنهم فى ذاك الزمان، والذين تعلمت منهم إجراءات المنهج التاريخى، وآليات التحليل الفيلولوجى، وعمليات الدراسة المقارنة، وكيفيات التحليل النصى الذى يركز على وحدة الموضوعات. والنهاية التى يشهدها هذا العدد ماثلة فى تعدد المناهج، تنوع العمليات، مغايرة الإجراءات، اختلاف المناظير، تباين زوايا التناول. هذه النهاية تشهد الثمار الأخيرة للتحليل النفسى والتحليل الاجتماعى والتحليل التاريخى، وتجاور البنيوية والتفكيك

والسميوطيقا والهرمنيوطيقا ، تعدد لغات الحداثة وما بعد الحداثة، ظاهرة الباحثة والباحث اللذين ينتميان إلى العربية ويكتبان بالفرنسية أو الإنجليزية، لأنهما قد أصبحا عنصراً فاعلاً فى المشهد النقدى العالمى. لكن هذه النهاية الزمنية بداية بأكثر من معنى، ذلك لأنها تفتح الطريق إلى ما بعدها، وتطرح من الأسئلة ما ينتظر الإجابة عنه، وتقيم حوارا بين الأجيال والمناهج والتيارات الفكرية يتطلب المزيد من التواصل.

المسافة شاسعة، بالقطع، بين بداية عمل الأستاذة الرائدة التى ردها أستاذها طه حسين عن اقتحام عالم ألف ليلة وليلة بعد الليسانس، وأمهلها إلى أن تحصل على الماجستير، وما يحدث الآن، وما نشهده من إقبال لافت على دراسة ألف ليلة وليلة، فى كل مكان، وبمختلف اللغات. إنها المسافة بين البداية التى تمهد الطريق والوضع الحالى الذى اتسع فيه هذا الطريق، وتفرع وتعدد، وتحول إلى عشرات من الطرق الممهدة التى تفضى إلى طرق أخرى غيرها. لكن البداية تظل دائما علامة، إنجازاً، حدثاً يشار إليه على سبيل التذكرة والتكريم والعرفان والتقدير.

وحين نشير إلى كتاب «ألف ليلة وليلة» لأستاذتنا سهير القلماوى، فإننا نشير إلى ذلك كله، ونبدأ منها ونعود إليها، بوصفها الرائدة التى لولاها ما وجدنا العشرات من الكتب والمئات من الدراسات التى تتنافس كلها فى جدة المنهج وتعدد المنظور، والتى تشترك كلها فى التواصل مع تقاليد خلاقة استهلتها دراسة أستاذتنا سهير القلماوى.

ولا جناح علينا لو قلنا للأجيال الجديدة من أبنائنا إن أستاذتنا سهير القلماوى (ولدت فى العشرين من يوليو ١٩١١ بحى العباسية ـ القاهرة) دخلت الجامعة عام ١٩٢٩ ، وتخرجت فى مايو ١٩٣٣ ، ونالت الليسانس بتقدير ممتاز، وحصلت على درجة الماجستير فى أبريل ١٩٣٧ ، وسافرت إلى فرنسا لتدرس فى السوربون وتفيد من المناهج الحديثة فى دراسة ألف ليلة، وعادت من باريس فى سبتمبر عام ١٩٣٩ ، وناقشت رسالتها عن ألف ليلة التى منحت لأجلها درجة الدكتوراه برتبة الشرف الممتازة فى يونيو عام ١٩٤١ . وقد نالت الرسالة الجائزة الأولى فى أول مسابقة للمجمع اللغوى المصرى (مجمع اللغة العربية).

وكانت سهير القلماوى أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية فى الآداب، وأول أستاذة فى قسم اللغة العربية، وأول رئيسة لهذا القسم، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأول من أقام معرضا دولياً للكتاب فى مصر عام ١٩٦٧ ، وأول من استهل الأنشطة الثقافية فى هذا المعرض، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة. ومؤلفاتها («أدب الخوارج»، «المحاكاة فى الأدب»، «فى النقد الأدبى»، «ثم غربت الشمس»، «العالم بين دفتى كتاب»، «مع الكتب»، «الرواية الأمريكية الحديثة») وإبداعاتها («أحاديث جدتى»، «الشياطين تلهو») وترجماتها («ترويض النمرة»، «رسالة أيون»، «عزيزتى أنتونيا»، «رسائل صينية»، «قصص صينية»، «هدية من البحر»، «مائدة المعرفة»، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التى لم تجمع فى كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإذاعية، وقصائدها التى جعلتها واحدة من

مؤسسى جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافى والاجتماعى ـ كل ذلك يجعل منها مجلى آخر من شهرزاد التى قرأت الكتب والتواريخ وجمعت إلى المعرفة بالإبداع المعرفة بشؤون الثقافة والمجتمع.

هل كان مصادفة أن تنجذب سهير القلماوى إلى دراسة ألف ليلة بعد تخرجها مباشرة؟ هل كانت تريد أن تعيد سيرة شهرزاد فتنقل من حولها إلى أفق جديد من المعرفة؟ أم كانت تبحث عن تجسيد جديد لدلالة شهرزاد التى انتصرت بعقلها على القوة المادية الغاشمة لسلطان الرجل، فكان انتصارها رمزا مجددا لتحرر المرأة؟ هل كانت تبحث عن اختيار تؤكد به حضور بلاغة المقموعين فى الثقافة العربية، وتضع الأدب الهامشى الذى أبدعه الشعب فى صدارة المشهد، وفى مقدمة أوليات البحث المنهجى؟ هل كانت تستعيد ما فعله أستاذها طه حسين، حين استبدل بالنقل العقل، وبالتصديق الشك، وبالرواية الدراية، ففتح أبواب العلم الحديثة على مصراعيها ليدخل منها قسم اللغة العربية الذى ينتمى إليه؟

لقد اختارت طريق أستاذها الذى يؤثر الجديد على القديم، واقتحام الأفق المغلق على السير فى الطرقات الممهدة. واختارت طريق أستاذها فى أن تنقل السر إلى تلامذتها الذين عاملتهم ـ ولاتزال ـ بوصفهم أبناءها، دون تفرقة بين ذكر وأنثى، ودفعتهم إلى أن يضيفوا إلى ما أنجزت، وأن يصلوا إلى أبعد مما وصلت إليه، وعلمتهم أن ذلك لا يتحقق إلا بأن يكونوا أنفسهم، بعيداً عن التقليد والاتّباع، تقليد الأستاذ ـ الأستاذة، أو اتّباع غيرهما، وأن يصدروا عن دافعهم الخلاق فى الإبداع الذاتى، وأن يحترموا اختلافهم، وتعدد اجتهاداتهم، وأن يبدأوا من ذلك بوصفه الشرط الأول لاكتشاف أسرار ليالى الدنيا كلها، وليس ليالى ألف ليلة وحدها.

ولأن أغلب الذين يشاركون فى هذا العدد من تلامذة سهير القلماوى، ويدينون لها بالفضل، بوصفها الرائدة والأستاذة، فإنهم يهدون بحوثهم إليها. أما أسرة تحرير هذه المجلة، فإنها اختارت موضوع ألف ليلة محورا لهذا العدد، تأكيدا للمعانى والقيم التى علمتنا إياها سهير القلماوى، وتحية لها. وقد أفرحنا أن كل الذين نقلنا إليهم رغبتنا فى تكريم أستاذتنا قد استجابوا إلينا إلى الدرجة التى تضخم معها العدد فأصبح جزئين.

وإذا كنت أشكر، شخصيا، كل الذين أسهموا معنا فى هذا العدد، والذين طلبوا ترجمة بحوثهم، والذين سمحوا لنا بترجمة ما كتبوا، والذين أعانونا فى الحصول على بعض الدراسات التى قمنا بترجمتها، فإننى أعبر عن كل تلامذة سهير القلماوى وأحبائها، حين أقدم هذا الجهد كله تحية عرفان إلى أستاذتنا التى ندين لها بالكثير. وأقول لأستاذتى، فى النهاية، شكرا على ما تعلمناه منك يا وريثة شهرزاد التى قرأت ودرست، فكانت طليعة ورمزاً، معلمة ورائدة، معنى وقيمة.

تلميذك
رئيس التحرير

عن ألف ليلة وليلة !

أحمد كمال زكى*

(١)

سأحاول فى هذه الدراسة أن أقف عند الجانب التاريخى لكتاب (ألف ليلة وليلة). وذلك بغض النظر عما كتبه فيه أو حوله عدد كبير من المستشرقين تولت سهير القلماوى منذ أربعة عقود تقريبا مناقشتهم وتفنيد ما رأته مجافيا للحقيقة أو فيه ما فيه من الشطط ،.وبغض النظر أيضا عن أن ثمة من يعزلون التاريخ الأدبى عن النصّ بحجة أن معالجته نقديا يجب أن تكون سكونية Static فيتعذر من هنا جعلها متمشية مع رأى نقبله ، وخلاصته أن (الليالى) كانت تتنامى عبر العصور ، وأنّ حكاياتها التى تغيّرت أو زيد فيها لاتصادرها التاريخية من حيث إنها معالجة خارجية ولا تحتاج فى هذه المعالجة إلى أن تربطها بأية حقائق محايدة أو شبه محايدة ، ولا كذلك إلى معارف مؤكدة عن أشخاص بأعيانهم : الجارية تودد ـ مثلا ـ أو الأصمعى أو هارون الرشيد أو حتى السندباد الحكيم والملك سليمان ، بجانب أنّ تواريخ بعض الأحداث التى ذكرت تختلف من نسخة كتاب (الليالى) فى مصر عن نسخة أخرى طبعت فى دمشق أو فى بغداد [١].

وبالمثل ، تختلف قصص الكتاب بما تتضمنه كلّ قصة من أسماء أشخاص ومواطن ووقائع من طبعة إلى طبعة أخرى ، مما يثير الشك أو يوقع فى اللبس . وعبثا يمكن ترجيح حدث على حدث ، أو تاريخ على تاريخ ، وبخاصة أننا لا نمتلك «النسخة الأم» سواء أكانت عربية ـ كالتى رأى صورة منها أو رآها هى نفسها ابن النديم (المتوفى فى سنة ١٠٤٧/٤٣٨) ـ على ما سنبيّن ـ أو هندية أو هندية منقولة إلى البهلوية . وفى تصوّرى أن من المعجزات عثورنا على هذه النسخة ، لأنها لم توجد كاملة فى كتاب حفظه لنا التراث وعرفنا من ناقله سواء عاش أيام أبى جعفر المنصور فى القرن الثانى الهجرى أو أيام المستعين بالله فى القرن الثالث.

(*) أستاذ النقد والأدب المقارن ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس .

على أن ابن النديم ترك انطباعاً فى حركة التأليف والترجمة أن تداول (ألف ليلة) أو (هزار أفسانه) لم يكن من الاتساع بحيث يصير صاحبه مرموقا . وكانت عبارة هذا المصنّف العظيم عن هزار أفسانه بصورته العربية التى صنف فى معناها ما يشبهها ، تدل على أنه وصل إليه محرفا ، فقد قال «تناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه» [٢].

ومسألة التهذيب والتنميق مجرّد جانب من جوانب «تصنيع الكتاب» حتى وصل إلينا بعد أن طالته المطبعة أخيراً لتثبته على هيئة مجموعة من القصص المتداخل بعضها فى بعض ، وعلى نحوٍ لم يغمط حق الأجيال التى تداولت تصنيعه !

ولقد اقترن هذا التصنيع بظاهرة شاعت منذ شعَرَ المؤلفون الأوائل بأن العقبات التى تعوق الكُتّاب فى البصرة والكوفة أولا ثم فى بغداد بعد أن أنشئت ، عن ترويجه لا تُذلَّل إلا بعملية النَّحل . ويعنى النّحل - بإيجاز- أن يوضع الكتاب ثم ينسبه واضعه إلى أحد المشهورين الأوائل . وفى هذا المقام يطالعنا الجاحظ فى إحدى رسائله بقوله :

«وإنى ربما ألّفت الكتاب المحكم المتقن فى الدين والفقه والرسائل والسيرة والخطب .. وأنسبه إلى نفسى فيتواطأ على الطعن فيه جماعة من أهل العلم بالحسد المركب فيهم وهم يعرفون براعته ونصاعته ... وربما ألّفت الكتاب الذى هو دونه فى معانيه وألفاظه فأترجمه باسم غيرى ، وأحيله على من تقدمنى عصره مثل ابن المقفع والخليل وسلم صاحب بيت الحكمة ويحيى بن خالد والعتّابى ومن أشبه هؤلاء من مؤلفى الكتب ، فيأتينى أولئك القوم بأعيانهم الطاعنون ... لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته علىّ ، ويكتبونه بخطوطهم ، ويصيرونه إماماً يقتدون به» [٣].

ووضع ابن المقفع[٤](المتوفى سنة ٧٥٩/١٤٢) مما كان يردّده أهل البصرة عربا وفرساً وهنوداً الكثير من حكايات الحيوان الرمزية وضمها إلى (كليلة ودمنة) على أنها من خرافات الهند . وشكّك فى ذلك بعض الأولين، إلى حد أن ابن خلكان فى وفياته أبى إلا أن يكون الكتاب كلّه من تأليفه . ونقل عبد الوهاب عزّام عبارة أخرى له تقول:

«وقيل إنه لم يضعه ، وإنما كان فارسيا فنقله إلى العربية ، وإن كان الكلام الذى فى أول هذا الكتاب من كلامه» [٤].

ولعلنا نعود إلى ذلك فى قابل ، وتبقى (الليالى) فى مجلداتها الأربعة المطبوعة محتاجة إلى المناقشات التاريخية بقدر ما هى محتاجة إلى المناقشات الموضوعية التى طرحتها حكاياتها ، وهذه وصفت بأنها ذات الحوادث العجيبة والوقائع الغريبة . واللافت أن من يذهب منا إلى رفضها للسخف «الهائل» المستشرى فيها، يجد المصادرات العنيفة التى صدر عنها الأوربيون وهم مأخوذون بها ، حتى لقد احتشدوا لترجمتها . وإلى عصر صدور (تراث الإسلام) جاوزت ترجمات (الليالى) فى أوروبا الثلاثمائة ، منها ثلاثون بالفرنسية [٥] ومثلها بالإنجليزية ، وصارت أحد مكوّنات الرومانسية التى أخذ بها البورجوازيون قبل أن تصبح مذهبا فلسفيا ، ويستجيب أدبها لهذه الفلسفة ، أو فلنقل أدقّ ما يمثلها عاطفيا .

غير أن هذا لا يعنينا فى هذه الدراسة ، وإنما يعنينا أن وصول كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى أوروبا وترجمته صادفا «ذوقا» عاما سداه ولحمته رفض العقل الكلاسيكى ، وقبول ما يمكن تسميته بالخروج على

المألوف . وليس كـ (الليالى العربية Arabian Nights) – كما سماها الإنجليز – ما يتفق وهذا الذوق العام.

واللافت أن ذلك الوصول قوبل بمثل ما قوبلت به (الليالى) من وضع ونحل وخيانة للنص لدى الناطقين بالعربية . وكان أنطوان جالان Galland الفرنسى أول من فتح الباب للوضع والنّحل منذ بدأ بترجمتها عام ١٧٠٤ مغيّراً فيها ومضيفا إليها وحاذفاً منها . وأشهر ما أضافه قصص السندباد التى عثر عليها وحدها – كما تقول سهير القلماوى – وعدة قصص أخرى لا توجد فى المجلدات العربية ، ولكن قصها عليه حنا المارونى [٦].

ورواجُ ترجمته وطبْعُها مرات على نحو يشهد بإعجاب أوروبا بها مع استمرار انتشارها خارج حدودها حتى أوائل القرن التاسع عشر لم يكن ليثير السؤال: أترى يشين (الليالى) – حتى عند أصحابها العرب – هذا الصنيع ؟

لا نظن ...

بل هو مؤشر إلى قدرة (الليالى) على إثارة الخيال الذى يتعامل معها . وقد عمل الخيال العربى فى الليالى الهندية – إذا صح أنها ترجمت إلى العربية بوساطة البهلوية – ما عمله الخيال الأوروبى تماماً فى النقل عن العربية . كلاهما تصرّف وحرّف ، وهذا يعنى أنه أبدع . وعلى مؤرخ الأدب هنا وهناك أن يسجّل ذلك ، ثم باعتباره ناقدا فى الوقت نفسه يجاوز أزمنة الحكايات إلى ما استقرت عليه مؤخراً ، سيحكم – فى تصوّرنا – بأنها كثيرة الغناء !

والحقيقة أن الفولكلوريين يفتحون صدورهم للتحريف أو للكذابين الوضّاعين باعتبار أن «نتاجهم» ضرب من الإبداع المرغوب فيه . وأما المتحذلقون المترفعون فيلوحون بالرفض ، وإذن ليس مقبولا عندهم كتاب (ألف ليلة وليلة) الغثّ بارد الحديث فى وصف ابن النديم له بعد أن رآه كاملا بين يديه [٧] .

وكان قد سبقه أبو الحسن المسعودى المتوفى سنة ٩٥٧/٣٤٦م – وهو مؤرخ أساساً – إلى الكتاب ، وكاد أن يثنى عليه برغم أنه ضرب به المثل على الخرافات المصنوعة والأخبار الموضوعة «المنقولة إلينا والمترجمة من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا ، مثل كتاب أفسان ..... ويقال له أفسانه ، والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة» ، ثم ذكر عدة كتب منها كتاب الوزراء وشماس [٨] وكتاب السندباد فى هذا المعنى كما يقول [٩].

ويحكى المسعودى أن كتاب (ألف ليلة وليلة) يتضمن خبر الملك والوزير وابنته شهر زاد كما لو كان من الأخبار التى يدخلها الفساد إما عن طريق النقل – أى الترجمة – وإما لأنها من صنعة القصّاص!

ولعلّ هذا هو ما حدا بالمستشرق الفرنسى دى ساسى – أحد من رعى رفاعة الطهطاوى فى باريس – إلى اعتباره كتابا منحولا ، وليس هناك ما يدلّ على أنه مترجم من الفارسية . وقد عقّب عليه فون هامر المستشرق النمساوى سنة ١٨٢٣ بما يفيد أنه منحاز إلى المسعودى، ويؤكد أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عربّى إسلامى . ودعم رأيه المستشرق الإنجليزى إدوارد لين Lane الذى ترجم (الليالى) مرات – مستعينا فى إحداها بطبعة بولاق [١٠] – على أساس أنها لمؤلف واحد وضعها بين سنتى ١٤٧٥ و ١٥٢٥ للميلاد .

إن تلك المتابعة لطبعات (ألف ليلة وليلة) عربيا وعالميا – وقد استوفاها سوانا فى إحصاءاتهم ودراساتهم الجادة — بقدر ما تشير إلى عالمية الكتاب الذى اشترك فى صنع صورته الأخيرة عدة من شعوب الأرض ، تدل على الخصوصية العربية فى بناء القصة والحكاية الخرافية بالتحديد . وتتجلى لنا هذه الخصوصية أولا فى حسن «عرْبنة» ما ينسب للشعوب الأخرى من خرافات ، حتى لتصبح عندهم كما لو كانت من إبداعهم . كما تتجلى

ـ ثانيا ـ فى دقة تصوير حياتهم الخاصة فى القصور والخصاص . وفى مجالس العلم ومجالس اللهو وبين الملوك والدهماء ومع الفرسان والشطار ، منذ تحدث عنها المسعودى وإلى عصر جالان ولين وليتمان . وأخيراً تتجلّى فى إحكام الصلة بين أساليب التفكير والحلم ، فى الجانب الأول نرى الحكمة والأداء النثرى الذى يسهل فهمه وإن احتاج إلى السجع أحيانا ، وفى الجانب الثانى نرانا خارج حدود العالم ونسمع إلى إنشاد الشعر المطرد ظهوره فى بنية الحكاية (١١).

(٢)

ربما كان آخر تقييم لـ (الليالى) أو لبعضها الدراسة التى كتبها ميكيل Miquel الفرنسى حول ترجمته حكاية «غريب وعجيب» . وباستثناء الفصل السادس القيم الذى تضمنته فصول (الحكاية الخرافية) لفريدرش ڤون ديرلاين ـ وسوف نعود إليه ـ نجد أن ما قاله فرانز روزنتال فى أحد فصول (تراث الإسلام) بمراجعة محمود مكى ، من الأهمية تناولا لا يقبل الإعراض عنه ، فهو يقول إن هناك :

«بعض القصص التى يعتقد أنها نشأت فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) وجدت فيما بعد مضمّنةً فى قصص ألف ليلة وليلة ، مثل حكاية الملك جليعاد والوزير شماس وحكاية السندباد آنفة الذكر * . ومن المؤكد أن النصوص الأولى القائمة بذاتها لهذه الحكايات قد تعرضت لعدة تحويرات ... [إن] مادة هذا الأدب الشعبى التى يستطيع أىّ شخص أن يدّعيها وكأنها ملك لتراثه الفكرى قد خضعت لعمليات معقدة من التغيّر والتطوّر ، وفى بعض الحالات يمكن تتبع أصول هذه المادة الشعبية ؛ فحكايات ألف ليلة وليلة نفسها تعتبر حقلا خصبا للتفكير والتأمل فى الطرق الرئيسية والجانبية التى سلكها الابتكار الأدبى» (١٢).

وبكلّ المقاييس يبدو أن كاتب الفصل قادر على أن يضع على قيمة كتاب (ألف ليلة وليلة) بكل مكوّناتها التى شغلت جانبا من أدب المسلمين فيما يسمى عالميا بالعصور المتوسطة . وهو يراها مؤثرا فاعلا أو «مصدراً للإلهام بالنسبة للغرب» . وإن ظاهر كلام روزنتال ليكشف عن أن مؤلفى (الليالى) المجهولين كانوا من أمهر كتاب القصة فى العالم ، ويؤيد وجود هذه المهارة الألمانى ڤون ديرلاين ، وذلك بقوله :

«يبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث إنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صوراً جديدة كلّ الجدة ، سواء من خلال تلك الحكايات التى نشأت عندهم أو تلك التى أخذوها من الشعوب الأخرى» (١٣).

ومع ذلك ففى موضع آخر نرى ڤون جرونيباوم يقول :

«من الحقائق العجيبة أن الأدب العربى العظيم الثراء بما حوى من مادة النوادر ، الشديد التلهّف على اقتناص الكلمة الغريبة أو العمل غير المألوف ، لم يتجه ألبتة اتجاهاً جدياً إلى القصص الكبيرة» (١٤).

كأنه يقصد فن الرواية Novel أو Roman. فإن كان ذلك فقد غاب عنه صنيع ابن طفيل الأندلسى (المتوفى سنة ٥٨١ / ١١٨٥ فى مراكش) ، إذ ألف (حىّ بن يقظان) التى يقول عنها سارتون Sarton إنها قصة عربية مشهورة ، ولقد روى ابن الأعرابى فى

* يقصد حكاية سندباد الحكيم المذكور فى هامش رقم ٩ ، وهى تدور حول الوزراء السبعة الذين استطاعوا بحكاياتهم التعليمية أن يمنعوا الملك من قتل ابنه ، بإيعاز من زوجه الشريرة.

(كتاب النوادر) قصة رجلين أحدهما خير اسمه سلامان والآخر شرير اسمه أسال أو أبسال ، من مكونات رواية (حى بن يقظان) [١٥].

وفى ظننا أنه كان يفرّق بين ما كُتب بالعربية الفصيحة وما قرأه مخطوطاً أو مطبوعاً بعربية عامية تحيله بسهولة إلى الأدب الشعبى ولم يكن هذا الأدب من اهتماماته . لكن الأمر فى كلا الوضعين يثير السؤال التالى : لماذا لم تدرج (الليالى) فى «تاريخ الأدب العربى» ؟ وإجابة هذا السؤال تعرض قضيةً أكبر تطرح بدورها هذا السؤال : لماذا لم توضع القصة جنسا أدبيا Literary Genre على خارطة هذا التاريخ ؟

لقد انحدرت «القصة» من الجاهليين مثقلةً بروايات وثنية عن ملوك كفّار عتاة وعشاق مدنفين وبطولات اعتبرت زائفة وعادات ورحلات غريبة ، وطقوس تمارس أو مورست فى حمى الملوك المقدسة ، وبدع تصدر عن الكهان الذين كان منهم من يشرف على المياسرة (المقامرة) طوال الليل ويرمى بنفسه القداح حتى يتم نحر النياق وشرب الصبوح المقدس !

حقا كان المسؤولون يسمحون بسماع القصص القرآنى ، إلا أن العامة كانوا ينصرفون عنه إلى مثل ما جمعه كتاب (ألف ليلة وليلة) . وكانوا يعاقبون بالطرد إذا جلس القُصّاص فى الطريق وخرّف ـ أى يحكى الخرافات ـ أو فى الجامع إذا أطلق القصاص العنان لخيالهم .

ترى أكان جرونيباوم يعرف ذلك ؟

لسنا ندرى ، ولكن ما ذهب إليه ربما كان وراءه هذا الحجر النوعىُّ على القصة . وفى اعتقادنا أنه من الأمور التى تجعلنا أمام عدة احتمالات من الواجب فحصها وتقويمها ، وعلينا فى هذه الحال أن نتتبع حركة سير القصة ومكانتها عند جمهور المسلمين حتى نستطيع وضعها على خارطة الأدب العربى بحيث تصبح مكملا لتضاريسه .

وأول ما يطالعنا ـ فى هذا الإطار ـ أن الرسول عليه السلام كان يرى القصة علما لا يضرّ الجهل به [١٦] ، وندّد بها الراشدون حتى إن عليا بن أبى طالب طرد من المسجد الجامع بالبصرة كلَّ القاصين ماعدا الحسن البصرى [١٧] الذى كان أحد أصحاب «مجالس الذكر» . ومن هؤلاء جماعة من الزهاد والنساك والعلماء ، كعامر بن قيس وصلة بن أشيم ومؤرّق العجلى ومحمد بن واسع وفرقد السبخىّ وعبد الواحد بن زيد وموسى بن سيار الأسوارى الذى كان يقص القصص القرآنى باللسانين العربى والفارسى .

ومنذ خَصّص معاوية بن أبى سفيان أحدَ مجالسه للقصة واحتضن المخضرمين اليمانيين وهب بن منبّه وعبيد بن شَرِيَّة ـ وقد جمع ابن هشام مما سرداه من أخبار ملوك اليمن وأنسابهم وما كان من أمر بابل وعاد وثمود وعملاق وطسم ورامس فى مجلدين [١٨] ـ والحصار الذى ضرب حول القاصين قد فكَّ رسميا ، وإن ظلَّ الخاصة وبعض العلماء والفقهاء يرون فى القصة ما يجب منعه . وعندما كتب الجاحظ عن أعلام القصة ، اتجه إلى «أهل الذكر» محتفيا بهم ، وذكر بالتنديد قصاصى العامة الذين يتحلقون حولهم وفيهم الكثير من السفلة يخالطون النساء والغلمان . وبطبيعة الحال لم تفته السخرية بهم ، ووصفهم بالغفلة والجهل [١٩].

ويمكن أن نعدّ القرن الثانى الهجرى / الثامن الميلادى قرن القصة بعد أن شجع عليها العباسيون ، وسمحوا لحكايات التسلية والترفيه أن تشيع ، وأن يدخلها الخيال من باب واسع ، وأن تكون الخرافات والأساطير ومغامرات المردة والشياطين ونوادر الحيوان وخوارق الجن وحيل السحرة ، المادة المفضلة على غيرها سوى العشق ، ثم لا بأس من استرفاد الهنود والفرس .

وانتهز القصاصون ولع العامة بتخيلاتهم ، ففرضوا عليهم «صدقة» لهم ، ونصبوا «المكوّزين» يجمعونها ثم يقتسمونها معا [٢٠] . ولم يتركوا فرصة إلا وانتهزوها لذمّ أهل الذكر وحضّ الناس على عدم غشيان مجالسهم فى المساجد [٢١] ، وربما ذكروا المسؤولين بما يسوء . وكان ذلك من الأسباب التى دفعت المعتضد بالله (المتوفى فى سنة ٩٠٢/٢٨٩) وقد كثر الشغب إلى منعهم ومنع المنجمين من القعود فى الطرقات ، كذلك منع الورّاقين من بيع كتب الفلاسفة وما شاكلها [٢٢] .

لكن فعْلَ المعتضد لا يقاس عليه ، والغالب هو أن الرأى العامَ المثقف ضاق وقد صدمه اشتراك العيّاق والشطار والمشعوذين المحتالين فى هذه الصرعة . ورأى أصحابه أن هؤلاء فى احتقابهم إثم الخيال ، يفتئتون على العمل حتى لقد ألّفوا الأحاديث وأفتوا بغير فقه وأوغلوا فى الكذب . زعم أبو البخترى القصاص الكذاب ـ عند العلماء ـ أن جبريل نزل على النبىّ صلى الله عليه وسلم وعليه قباء ومنطقة فتحجّر فيها تحجيرا [٢٣] . وأورد أحد الباحثين عن (كتاب العلم) أنّ قاصًا وقف على أحد أبواب كندة وراح يزعم للمارة «أن آية الدخان تجىء فتأخذ بأنفاس الكفار ، ويأخذ المؤمنين منه كهيئة الزكام» [٢٤] .

ونقل الباحث نفسه عن ابن حنبل قوله : «إذا كان القاص صدوقا فلا أرى بمجالسته بأسا» ، فى حين كان الزهرىّ إذا خرج من المسجد قال «ما أخرجنى إلا القصاص ولولاهم ما خرجت» . وأما الحافظ ابن تيمية فقد نقل بدوره عن ابن حنبل قوله : «أكذب الناس على رسول الله صلى الله عليه وسلم السُّؤّال والقصّاص ، فيجب منع من يكذب مطلقا ، فكيف إذا كان يكذب ويسأل ويتخطى؟» [٢٥] .

والأمر بعدُ من هذا وإليه ، إلا أننا يمكن الاكتفاء بكتابين قديمين إذا شئنا معرفة «قيمة» القصة فى حياة المسلمين الناطقين بالعربية . أما الأول فهو (كتاب المذكرين والقصّاص) لابن الجوزى (المتوفى سنة ١٢٠١/٥٩٧) . وأما الثانى فللسيوطى (المتوفى سنة ١٥٠٥/٩١١) بعنوان (كتاب تحذير الخواص من أكاذيب القصّاص) . والمتأمل فيهما ـ أو حتى متصفحهما ـ يضع يده بسهولة على عدم اهتمام نقاد الأدب وعلماء البلاغة بهذا الفن .

ويبدو الكذب ـ وهو يعنى الاختلاق ـ على مستوى الاحتمال خالقا عدم الثقة فى القصاص . ومن ثم لم يستطع النص القصصى جرّاءه الحصول على حقّ الاعتراف به ، مثله فى ذلك مثل خزعبلات المنجمين المشعوذين الذين كانت الدولة تحاربهم .

غير أن الكذب أجيز فى الشعر حتى قيل «أعذبُ الشعر أكذبه» . ولقد تحدّث حازم القرطاجنى (المتوفى سنة ١٢٨٥/٦٨٤) عن القصص التى يخترعها العجائز للصبيان برضًى ، وعرّض بابن سينا فى رفضه الخرافات والقصص المخترعة فى التخيّل الشعرى ، وذكر أن :

«الكذب الاختلاقى فى أغراض الشعر لا يعاب من جهة الصناعة لأن النفس قابلة له . إذ لا استدلال على كونه كذبا من جهة القول ولا العقل ، فلم يبق إلا أن يعاب من جهة الدين ... والكذب الإفراطى معيب فى صنعة الشعر إذا خرج من حدّ الإمكان إلى حدّ الامتناع أو الاستحالة» [٢٦] .

وإذن لا الدين ولا الاختلاق الفنىّ مما يكون عامل مصادرة للشاعر وإهمال لشعره . بل لقد ظفر هذا الفن من لدن كبار نقادنا بحقّ استبعاد الدين والأخلاق عند التقييم ، فإن حوكم القصّاص بهما وطورد على أساسهما ومنع الناس عن التسلية بكلامه ـ مع أن فى كثير منه عبرة مفيدة أو حكمة رشيدة على ما يرد فى ثنايا حكايات (الليالى) ـ فإن ذلك يعنى الكيل

بمكيـالين ، وهذا لا يجـوز بأى منطق عليـه الإبداع الأدبى ويمنع تعثرات التأليف الذى يستهدف المشاركة فى الحياة الجمالية متعددة الجوانب .

فهل نقول اللغة ؟

نقصد هل ما صرف نقادَ الأدب العربى ومؤرخيه عن القصة هو اللغة؟

دون الابتعاد عن (ألف ليلة وليلة) ولغتها التى تبين أن أصحابها لم يكونوا مسيطرين عليها سيطرة ابن المقفع ـ مثـلا ـ على لغـة (كليلة ودمنة) ، نزعم أن التناول الخارجى للقصة بمعنى تقييمها على أساس العلاقات بينها وبين المجتمع بطبقـاته واقتصـادياته ، والأفكار بتشجيراتها ، والفنون موسيقى كانت أو رقصا أو عمارة ، لم يكن يسعف على تأنيقها . لأنها كانت من ناحية مستبعدة من خاطر «أدباء الواجهة» وكان مَنْ يؤلف فيها كـالجهـشيـارى ـ وهو من الخاصة ومؤلف كتـاب الوزراء ـ إنما كـان على سبيل التظرّف وإزجاء وقتـه الشخصى ، فضلا عن أنه لم يهتم بالمعنى الجمالى قدر اهتمـامه بالمعنى العرفىّ وإلا لدعا إلى ترويج أسمـاره النقاد. ومن ناحية أخرى ، لم يرها النقاد ـ كما رأوا الشعر ـ كنز النصوص المتألقـة ، ومن ظفر بجعلها كذلك، كبديع الزمان فى مقاماته ، فإنما لأنه جعل غرضه تعليميا . بل لم يبد قط أنه هو ولا أستاذه ابن دريد كانا ينشدان أكثر من بيان الهيمنة على اللغة أسلوبا وإيقاعاً وصورا ، وأحداث الحكاية عندهما هامشية !

وبهذا المستوى الأداتى المعنى أولا وأخيراً بتوصيل المعلومة القصصية ـ فى سياقها الثقافى شعبيا وخاصا ـ كتبت حكايات (التيجان) بلغة أشبه بلغة المؤرخين التى قلما تصف غير ما يعلّم التقاليد بما هى مرتزق وليس بما هى متذوَّق ، و(كتاب اعتلال القلوب فى أحاديث المحبة والمحبوب) جمع قصصه أبو بكر محمد بن جعفر الخرائطى السامرى سنة ٩٣٨/٣٢٧ ، و (كتاب الفرج بعد الشدة) ، ألفّه أبو على التنوخى (المتوفى سنة ٣٤٢) ونمقـه محـمـد عـوفى فى (جـامع الحكايات وجـوامع الروايات) ليـرفـعـه إلى أحـد سلاطين الهند فى القرن السادس الهجرى ، ثم ترجم إلى الفارسية والتركية . وقبل أن يموت أبو العـلاء المعرّى سنة ٤٤٩/ ١٠٥٧ وضع رائعته (رسالة الغفران) قاصداً بها أن تكون رسالة إخوانية ، ومعرضا لغويا يظهر فيه براعته وبضاعته . ثم نجد على الطريق ابن طفيل (المتوفى سنة ١١٨٥/٥٨١) وواضع (حىّ بن يقظان) التى أشرنا إليها منذ قليل ، وقد أثرت فى بعض القصص الأوربى لما كان يسرى فيها من حساسية فنية وفكر تأملى ، ولما اجتمع فيها من روحه وضميره حتى اقترب بها من مثال الإنسان الصافى المتفتحة بصيرته على أنوار الألوهية والجمال السرمدىّ.

ومن هذا العرض الموجز طوال مراحل تقدم فيها كل شىء ـ ما عـدا الاقتصاد ورجال الحكم ـ نرى القصة تنهض مشاغباً للأوضاع . ولا تجد وهى تصف ثراء القصور أى حرج فى أن تتفاعل مع البؤس والرق والخداع والكدية باستسلام كامل لفواجع الدهر . ولغة عادية أو بأساليب يتقبلها الجميع ، حتى أرباب الصنعة والعمال. ولما وضع الجهشيارى أسماره ـــ وكان عدد لياليها ثمانين وأربعمائة مع أنه كان يقصد أن يتم ألفا وواحـدة [٢٧] ـــ ظلت لغته عند المستوى الأدنى من النضج كعادة المؤرخين الذين كان هو أحدهم.

وتطبيقـا على لغة كتاب (الليالى) ، وتسليما بأن ما قدمه يوشك أن يكون فى مسـتوى أدوات العـامة القصصية ـ باستثناء تعدياتهم النحوية وإن يكن بعضها لا يزال موجوداً فى نسخة الكتاب الذى بأيدينا ـ يمكن القول إن لغة القصص بوجه عام لم يسأ بها الظن كثيراً من لدن المختصين. وربما كان أسوأ حكم على كتاب (الليالى) هو قول ابن النديم : «وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث» وقد مر بنا.

ومع ذلك ، فقد بقى الكتاب لفرط الحاجة إلى التلذذ بما فيه من تخيلات موصولة بكل ما يعجب وما يدهش له وما يضحك أو يثير الشفقة . وعبر السنوات ، تعاقبت عليه الإضافات وزيد فيه ـ حتى على طريقة جالان ـ واعتورت لغته ما اعتورها من الشوائب دون أن تستغلق عبارتها مثلما استغلقت أحيانا فى (رسالة الغفران) . وظلت دائما فى متناول عامة الناس ، بل سمحت لنفسها أن تقترض بعض عباراتهم ، ومن قبيل ذلك الرسالة التى بعث بها شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبى الشامات وفيها يقول :

«بعد السلام والتحية والإكرام من شمس الدين إلى ولده علاء الدين أبى الشامات ، اعلم يا ولدى أنه بلغنى خبر قتل رجالك ونهب أموالك وأحمالك ، فأرسلت إليك غيرها هذه الخمسين حملا من القماش المصرى والبدلة والكرك السمور والطشت والإبريق الذهب ، ولاتخش بأسا والمال فداؤك يا ولدى ، ولا يحصل لك حزن أبداً ، وإن أمك وأهل البيت طيبون بخير ، وهم يسلمون عليك كثير السلام. وبلغنى يا ولدى خبر ، وهو أنهم عملوك محللا للبنت زبيدة العودية، وعملوا عليك مهرها خمسين ألف دينار ، فهى واصلة إليك صحبة الأحمال مع عبدك سليم» [٢٨].

ولا يدخل فى ذلك النص ـ وهو بلهجة مصرية ـ أية لازمة من لوازم الكتاب الأسلوبية ، كأن يقول الراوى «ثم إن ...» و «نحو ساعة من الزمان» و «أتحيّل ويتحيّل فى الأمر» و «وقعت فى الأرض مغشيّا عليها» أو «وقع فى...» ، و «من يفسر المنام» و «أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات».

ومن الواضح ، فى ضوء ذلك ، أن القصاص أو ناسخ القصة كان يدرك تمام الإدراك أنه بالقدر الذى يقدم به الحياة ـ واقعها وما وراء واقعها ـ يعيد تنسيقها لا بوصفها بديلا يزيح الأصل أو يغنى عنه ، وإنما باعتبارها عملية توفر له قدراً من الحذق يؤجر عليه ويواجه عن طريقه بالقبول ، جاعلا نصب عينيه أن ليس هناك موضوعات تصلح للحكاية وموضوعات أخرى لا تصلح.

وهكذا استمرت (ألف ليلة وليلة) مع الأيام تحيا وتتجدد . وإذن، وعوداً على بدء ، نسأل : إذا لم يكن الكذب ولا التدين ولا الاختلاق ولا تهالك أساليب القص مما يشلّ حركة الكتاب ، فما عساه يكون الدافع إلى إهمال هذا الفن نقديا ورفض وضعه على خارطة التاريخ الأدبى ؟

الرأى عندنا ـ ونقبل فيه المشاحة ـ هو مفارقته حدّ العقلانية التى غلبت على التفكير الإسلامى . وقد وجد فى القرآن الكريم ما يحفز إليه. قال تعالى «إنما أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون» [٢٩] ، وقال «إن فى ذلك لآيات لقوم يعقلون» [٣٠] ، كما قال «ذلكم وصاكم به لعلكم تعقلون» [٣١] ، وقال أيضا «كذلك نفصل الآيات لقوم يعقلون» [٣٢].

وذكر المفكر الإسلامى مصطفى عبد الرازق أن أول ما ظهر من النظر العقلىّ عند المسلمين الاجتهاد بالرأى، ومنه نشأت «المذاهب الفكرية وأينع فى جنباته علم فلسفى هو علم أصول الفقه ، ونبت فى تربته التصوّف أيضا» [٣٣].

وتبوأت نظرية العقل مكانة رفيعة عند فلاسفة الإسلام منذ عناية المعتزلة ـ وهم بصريو المنشأ ـ بالعقل ، واهتمام الكندى بها فى تحصيل المعرفة ، ومن ورائه الفارابى الذى يعدّ أهمّ من شرحوا منطق أرسطو وصار رائداً للمذهب العقلى . وبمقتضى هذا المذهب يقترب المرء الفاعل من العقل الأول ـ أى الذات الإلهية ـ أو يبتعد عنه . وإنما يتم القرب بتنمية المعرفة التى تصفّى جوهره، وينتقص منها تورّط خياله فى الترهات .

والمتابع لهذه الحركة العقلية ـ بعد الفارابى ـ يجدها لم تتغيّر إلا فى أضيق الحدود . لكن الذى يذكر هو ما أبداه العلماء المسلمون من رغبة فى التوسع بالأبحاث العلمية الواقعية إلى جانب بحثهم فى العقل . وفى أىّ الحالات ، وحتى لو لم يغيّب دور الحواس فى تشكيل المعرفة ، فسيظل للعقل سلطانه فى الرأى العام المثقف . ولهذا كان يتردد وظل يتردد طويلا فى التعامل مع القصة ، لأنها تصادر بموضوعاتها وصورها ورموزها ما يناسب العقل . حقا كان هناك مبدأ الغلوّ المرتبط بعملية التخيّل ، إلا أن هذا المبدأ ظل مرتبطا بمفردات الواقع ارتباطا طرديا ، أو ظل قريبا من العالم الفيزيقى الذى تشترك الحواس مع العقل فى تشكيل معارفه منه. أما خلط هذه المفردات فى عالم غير فيزيقى وتقلّص «الحقائق» فيما يصوّر تحت مبدأ التكوين فمرفوض.

ومن ناحية أخرى يخلو الغلو القصصى عادة من الفائدة ـ وإن يكن ثمة عبر فى الليالى لا تنكر ـ ويعبث بالقيم الثقافية الموروثة فيما عدا الدين ، على ما نرى فى كل ما يتخذ من القصّ طابعا شعبيا . وليس أكثر من (الليالى) وما سمى بالسير الشعبية ـ وقد بدأت فى الظهور بأعاجيبها فى القرن الرابع الهجرى ـ ما تتجه إليه أصابع الاتهام وتنصبّ عليه عمليات الرفض فلا يستحقّ أن يسمّى أدباً.

ونسوق بعض ما لم يستقم مع منطق العقل طوال عمليات توليد القصص . ومع ذلك حقق النجاح على توالى القرون برغم صعوبة تصويره الزمن بطريقة مقنعة . من ذلك رحلة طالب بن سهل التى تمت فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان ـ بأمر الملك الخليفة عبد الملك بن مروان ـ لاستحضار أحد القماقم النحاسية المختومة بالرصاص ونقش عليه خاتم سليمان . وقد انحدر إلى مصر فالتقى بالأمير موسى بن نصير ، وانضم إليهما الشيخ عبد الصمد بن عبد القدوس المغربى خبير البرارى والمتحدث بكثير من اللغات . وضرب ثلاثتهم فى أرض داران الرومى ملك الإسكندرية ليقرأ لهما الشيخ بالرومية وغير الرومية كل ما نقش على الحيطان والنصب والقباب من حكم كانت كل حكمة تجعل الأمير موسى يبكى حتى يغشى عليه . ووجدوا حكمة منقوشة على قبر طويل هائل تقول بعد البسملة :

«...فهذه صفات الدنيا فلا تثق بها ولا تمل إليها فإنها تخون من استند إليها وعوّل فى أموره عليها ... فإنى ملكت أربعة آلاف حصان أحمر فى دارى ، وتزوّجت ألف بنت من بنات الملوك نواهد أبكار كأنهن الأقمار ، ورزقت ألف ولد كأنهم الليوث العوابس ، وعشت من العمر ألف سنة منعم البال والأسرار ، وجمعت من الأموال ما يعجز عنه ملوك الأقطار ، وكان ظنى أن النعيم يدوم بلا زوال . فلم أشعر حتى نزل بنا هازم اللذات ومفرّق الجماعات ومخرّب الدور العامرات ، وإن سألت عن اسمى فإنى كوش بن شدّاد بن عاد الأكبر» (٣٤).

وبعد أن بكى الأمير موسى حتى غشى عليه طافوا بنواحى قصر كان قريبا من القبر الهائل ، إذا هم يشاهدون مائدة جلس إليها ألف ملك أعور وألف ملك سليم العينين . وفى أحد أفنائه شاهدوا عمودا أسود اللون مربوطا به كائن غائص فى الأرض إلى إبطيه ، وله جناحان عظيمان وأربع أيد اثنتان منها كأيدى الآدميين واثنتان كأيدى السباع ، وبدا شعر هامته كذيول الخيل ، وأما عيناه فكانتا محمرتان كأنهما جمرتان ، لكن كانت له عين ثالثة تبدو كعين الفهد ويخرج منها «شرر النار» . كان هذا المخلوق عفريتا من الجنّ ينفّذ عقابا وقعه عليه سليمان بن داود من جراء خطأ بدر منه ، وكان أن جيش له سليمان الجيوش : جيشاً من الإنس عليه آصف بن برخيا ، وجيشا من الجن عليه الدمرياط ،

وجيشا من الوحوش والطير والهوام كانت عدتهم ألف ألف وعدة مردة الشياطين ستمائة ألف ألف !.

وتستمر الرحلة إلى أن يصل «الموكب» مدينة النحاس المرصودة وحيث بحر الكركر على مدينة مجهولة سكانها سود يهديهم إلى الرُّشد شخص يخرج من البحر فتضئ به الآفاق وينادى : يا أولاد حام بن نوح قولوا : لا إله إلا الله محمد رسول الله وأنا أبو العباس الخضر ! واستخرج من البحر نفسه أحد القماقم حمل إلى الملك الخليفة مع كميات هائلة من الجواهر والأموال ، وقتل فى الرحلة جراء الطمع فى مخصصات أميرة متوجة بالذهب والدر «الوزير» طالب بن سهل ، إذ أطيح برأسه بيد خفية .

ولا بأس فى هذه الإطالة ، وإذا لم تكن مستوفيةً فكرة اللا معقول نزيد عليها أعجوبة البساط المسحور ، والسمكة الجزيرة ، والرخ الذى يزقّ أفراخه بالأفيال ، وجزيرة واق الواق التى تحكمها ملكة ساحرة ـ كانت فى الأصل حية ـ سخرت فى خدمتها قبائل المردة ، وزين المواصف التى طيّرت ألباب القضاة الخمسة الذين أنصفوا امرأة رائعة الحسن كانت قد وقعت أسيرة يهودى خبيث وأفسدت حياة الراهب دانس وأربعين بطريقا أيضا، بجانب التنجيم والسحر وعدد الكلمات التى كلّم بها اللّه موسى ، والحية البغل التى على ظهرها طبق كبير من الذهب تتوسطه حية بللورية وجهها وجه إنسان ، وحيات أخرى فى حجم الجمال وطول النخل تسبّح لله وتصلى على رسوله ، وبعضها يتملك بحر الظلمات، ومليكتها تعرف عشبا إذا اعتصر خرج منه ماء الحياة وإذا طليت به القدمان لا تبتلان عندما يمشى صاحبهما فوق العباب.

وأغرب الحكايات ما قُصّ عن دليلة العجوز المحتالة وابنتها زينب النصابة (٣٥) ، وعن الأميرة شرّ الطريق على أيام هارون الرشيد مثلما كانت حكاية أبى محمد الكسلان الذى امتلك من الكنوز والذهب ما أوقع الخليفة فى حيرة ، ولا سيما امتلاكه جوهرة نادرة أرادتها زبيدة زوجه لتتوسط تاجها المرصّع بالدّر . وقد قدمها الكسلان لها مع صندوق كان من جملة ما فيه أشجار من الذهب ، أوراقها من الزمرد وثمارها ياقوت أحمر ، مع خيمة من الديباج مكللة باللؤلؤ والزبرجد والياقوت . وعندما سئل عن مصدر ذلك كله صال وجال فى وقائع نادرة فيها قرد منتوف الشعر ـ هو الذى غطس فى البحر وأخرج تلك الكنوز ـ ومارد حمله على ظهره وطار به المسافات الطوال (٣٦) .

والملاحظ فى كل ذلك ـ وهو قليل من كثير ـ أنه يجمع بين طرفين متباعدين: بين ما يختلط به الناس وملوكهم وأمراؤهم الذين يحفظ التاريخ أسماءهم ، وما لا يجد إلا الطريقة السحرية الخيالية التى تجعل صورة الحياة إبداعات خارقة . وكأن الفارق بين ما أراده علماء الخاصة وما رفضوه ـ مع أنه يعجب العامة ـ هو قطع مراحل الحياة الدنيا بما فيها من بؤس وترقب وخوف يبدو أكثر مما فيها من خمرٍ ونساءٍ ولهوٍ ، إلى المطلق غير المحدودة مسافاته وأماكنه التى تعبر . ولحظة قصورنا عن تصوّر «المفردات» المتخيلة بروعة آسرة ، نتبين مدى تحدّى العامة لهؤلاء المتحكمين فيهم .

ومن المؤكد أنه كان هناك عددٌ هائل من متلقى (ألف ليلة وليلة) يعتقدون بنفاسة تجارب قصاصى العامة ـ وهى فى كل الأحوال أمور غريبة غامضة ما عدا رمزيات حكايات الحيوان ـ إلا أن الغرابة التى أُخذت بها كانت الفيصل فى الحكم عليها بالغثاثة والبرود ، ولم يكن عليها بعد ذلك إلا أن تسير ـ مصافيةً للسير الشعبية ـ فى الاتجاه نفسه الذى خطته لنفسها منذ البداية .

أما وقد كان النقاد القدماء عازفين عن (ألف ليلة وليلة) لمجاوزتها حدّ المعقول ـ ودعنا مما يخدش فيها الحياء وهو قليل ـ فلن يكون غلوا ولا انحرافاً أن نضعها

الوضع المناسب فى أدبنا الحديث . وقد سبق أن اتسع هذا الأدب كما اتسعت الآداب العالمية لقصة الخيال العلمى ، وفيها ما فيها مما تتضاءل أمامه موتيفات الجن والمردة والشياطين والسحر ومدن الموتى وسائر الخوارق . كذلك سبق لبعض أدبائنا المحدثين أن وظفوا بعض موضوعات (الليالى) فى إبداعهم الأدبىّ ، وكان توفيقهم لافتا . وليست (أحلام شهر زاد) التى أصدرها طه حسين فى الأربعينيات ببعيدة عنا ، ولا غابت عنا فاتنة بطلتها التى جعلت طه حسين يتخذها نقطة لانطلاقه نحو العمل من أجل تأمين مصير الإنسان أمام قوى الظلم ومؤامرات الأعداء . وعمد فى الخمسينيات عبد الرحمن جبير بروايته (شهر زاد ملكة) ليكتب قصة الصراع العنيف الذى يدور فى كل عصر حول طرائق الحكم ، كما يقول مستعينا – فى الوقت نفسه – بـ (كليلة ودمنة).

وهذا يعنى أن خوارق (ألف ليلة وليلة) وعجائبها التى تحرّج إزاءها القدماء لم تعد كذلك عندنا . فقد صرنا فى عالم احتنك وضيق المسافة بين ما هو فيزيقى وما هو ميتافيزيقى ، أو بين ما هو واقع وما هو وهم ، وذلك بفضل إنجازاته العلمية المذهلة .

على أن مجرد قبول العجائب الخارقة – بمنطق العصر – إنما هو ردٌّ على أحد الاعتراضات الرئيسية التى تناولت أحقية (ألف ليلة وليلة) فى تمريرها إلى ما اصطفى من النصوص الأدبية . صحيح ليس جديراً باسم الأدب ما لا يحمل خصائص «الأدبيّة» وقيمها ، لكن (ألف ليلة وليلة) يتوفّر فيها غير قليل من تلك الخصائص ، فضلا عن أنها فى حدّ ذاتها وفى إطار الأنثروبولوجيا جزء حميم من تراث الأمة الفنّى.

وهناك اعتراض يبدو أقل أهمية وإن يكتسب عند المعترضين قيمةً ما بحثوا عمن يمكن مساءلته على «نتاج» يفترض لفهمه أن يتم الغوص إلى أعماق صاحبه. والجواب على هذا الاعتراض فى لا محل ، لا على أساس تبنّى نظرية القائلين بموت المؤلف – فنحن لا نقبل أن يموت – وإنما لأنه نوع من التأليف يعدّ ملكا مشاعا للجميع ، ومساءلتهم فى هذه الحال مساءلة لبيئاتهم التى وجدوا فيها وبطبيعتهم التى جبلوا عليها . والجميع الذين أنتجوه عرب تمتاز عقليتهم بوجه عام بأنها تحسن تأليف ما تبدعه من قصص وما تعيد تأليفه مما أبدعه الآخرون . وبالرغم من كل الصعوبات التى تعترضنا فى هذا المجال ، نستطيع أن نتحدث عن نشأة كتاب الليالى وعن القصد من تأليفه .

وإذا كانت إجابة بعض المحللين تقرر أن مجموعة (ألف ليلة وليلة) شفاهاً وتسميعاً – لم تؤلف إلا لتسلية العامة وليس لتحفظ بعد قراءتها فى إحدى المكتبات ، فإنها فى شكلها التأليفىّ المتميز وبرغم أن عصرها لم يكن «عصراً عنى فيه أهله بحفظ الآثار الأدبية» (٣٧) تقدّم المعارف والمواعظ والأمجاد والتحمس للإسلام مع المتعة الكاملة كأىّ عمل قصصى جيّد .

وأصحاب الأدب الشعبىّ وهم يقدرون تلك الجدوى – وهى هائلة دون شك – اعتدوا حجّة غياب المؤلف أو المؤلفين قدر اعتمادهم كون الكتاب منذ أيام المسعودى وابن النديم أخرج للتحوير الذى اعتوره من دائرة اهتمامهم ، ناسين أن الاهتمام بكتاب ما لا يكون بالضرورة من أجل مؤلفه – وإن نحل الجاحظ كما رأينا بعض كتبه لمشهورين لتشهر – وأنّ ما حوّر فى (ألف ليلة وليلة) وحرف بعد ذلك فى أثناء رحلتها خارج العراق حتى أصبحت كلها منحولة ، لا يمكن أن يكون سببا فى تنحيتها عما يؤرخ له فى الأدب العربى . فكم غيّرت الآثار الأولى واختلف حول مؤلفيها وأمثالهم وقصص الحيوان عندهم – وظلت مع ذلك جزءا من تاريخهم لا يوهنها نقص إسنادها واضطراب سياقاتها .

وأخيراً – وبعد تنحية هامشيات لا قيمة لها فى عملية تناقل الكتاب ورواجه – يطالعنا قول من يقول:

تلوّحون بأدبية هذا الكتاب وهو مجموعة قصص فضلا عن تهالك صياغتها تتحرك بأطر غير ثابتة وبعضها يخرج بها من حيّز أحد أنواع القصص المعروفة إلى ما لا يمكن تحديد معالمه ، وكثيراً ما تؤدى به أية دراسة جادة إلى افتراض أن مؤلفه أو مؤلفيه على غير دراية بصناعة الأدب .

ويبدو أن هذا صحيح ، لكننا إذا أخذناه بقدر من التأمل ، نرى أن البحث عن الإطار أو الأطر القصصية فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ليس أهم نقد يوجه إليه دائما . والطريف أن الأبحاث المتأخرة التى تصدّت لقصصه بالتحليل والتقييم لم تتقدم بأكثر مما فعلته سهير القلماوى فيما يعد من البحوث العربية الأولى حولها ، وكتبت تقول :

«لما كان من الصعب أن ندرس هذه القصص قصةً قصة وهذا الدرس لا يسير بنا إلى كبير نتيجة ، فقد آثرنا أن نقسمها إلى موضوعات عامة» (٣٨).

وإلى هذا ذهب أستاذنا الرائد فؤاد حسنين على من قبلها ، وذلك عندما قارن بعض وقائع ما قيل إنه هندى بشبيهه العربى ، وقرر أن :

«بحثا مبتكراً يعالج هذه الليالى ويساهم صاحبه فى الكشف عنه وعن عناصره وأصوله فى اللغة العربية ، لم يظهر بعد» (٣٩).

ومع ذلك ، هل نستطيع الزعم أن عدم تقنين الأطر أو أن افتراض الأشكال التى تتسع لموضوعات القصص كافة لا يعطى كتاب (ألف ليلة وليلة) جواز المرور إلى عالم الأدب الرفيع ؟

لا نظن ، فإن رحلة الكتاب إلى العواصم الإسلامية ومدنها الأخرى لم تكن لتنبّه أحداً إلى ضرورة تحديد القوالب أو الأطر . كل ما فى الأمر أن الكتاب بدا فى كل الأحوال وشتى الظروف قادراً على استيعاب كل الأطر القصصية سواء كان مصدرها التاريخ أو القرآن الكريم أو الكتاب المقدس أو المجموعات الأدبية وأخبار القرون البائدة والأساطير والنوادر والحكم ، فى حالة ما احتاج مؤلفه المجهول إلى سيدنا إبراهيم أو إلى الخضر أو إلى سليمان الملك النبىّ أو إلى النابغة الذبيانى أو إلى النظّام المعتزلى والجارية تودّد الحسينية أو إلى الرشيد وأبى نواس وأبى محمد الكسلان . كذلك إذا احتاجت موضوعاته إلى أن يبرز فيها مع الملوك والوزراء والقضاة والحكماء ، كثيراً جداً من المحتالين والشطار بجانب الصيادين والتجار ، وأصحاب الحرف والحمالين والعسكر والحشاشين وبعض المماليك والحرفيين .

ولم تبدر منه بادرة سَعْى لإحكام أى إطار ، أو محاولة لجعل ذلك الشكل أو ذاك مناسبا لحكاية عشق أو لمغامرة محتال أو لمتابعة رحلة وراء البحار السبعة أو لإزجاء موعظة بوساطة حيوان . بل كان ثمة ما يدل على أن كلّ ما يقبل «الحكى» عنه ـ حتى من ناحية الاستلهام أو التصور أو الوصف ـ إنما هو على درجة كبيرة من الذكاء والإثارة . ومع أننا ليس لنا من مطمع فى «إيجاد» الأشكال أو القوالب المطردة للموضوعات المتقاربة ، فسوف نناقش قضية إمكان وضع صيغ فنية عامة محكومة بقوانين فنية لقصص (الليالى) . ونحن نفترض أن هذه المناقشة لا تقدم ولا تؤخر فى «أدبية» الكتاب . على أن هذه أغنانا طه حسين عنها ، فقد وصف الكتاب بقوله إنه :

«كتاب من كتب الأدب يقرأ فى يُسْر ويجد فيه القارىء متاعاً للعقل والذوق جميعا ... وإن هذه الرسالة [كتاب سهير القلماوى] خطوة واسعة فى ترقية التاريخ الأدبى» .

وترك لها الحق فى أن تخالف رأيه فتقول «إن هذا الأثر لم يكن مؤلفا أدبيا وإنماّ هو مؤلف شعبى» (٤٠).

ماذا يعنى كلّ هذا ؟

يعنى أن البحث عن الشكل الفنّى أو الإطار القصصى فى حكايات (الليالى) لن يكون أكثر من القول إنه ـ فى ضوء نظرية الأنواع الأدبية ـ الصياغة النثرية الموشحة بالشعر أحيانا لحكاية حقيقية أو خيالية Romanesque بالمعنى الفرنسى لما لا صلة له بالواقع ولا بالحقيقة . ولإعطائها البعد الأدبى الخاص زدنا أنها تسلينا وتعلمنا عن طريق رسم أخلاق الناس وعاداتهم وأحلامهم بحوادث وشخصيات من زوايا اجتماعية مختلفة .

وأما البحث عن عناصر الحبكة فى حادثها المحورىّ ومفاجآتها وشخوصها المتداخلة وتعقدها بأحداثها الجزئية المساعدة ثم حلّها ، فأمر غير مألوف فى الخرافات بالمعنى الذى قصد إليه قدماؤنا .

لقد قصد هؤلاء القدماء بالخرافة ما يخرفونه لطرافته وجدواه . وليست الخرافة هنا من قبيل الخرف ـ فهذا من خرف يخرف أى يهذى جراء فساد عقله ـ ولكن من قبيل الخرافة التى تستملح ويتعجب منها ، من حديث الأسمار فى الليل ، وقيل إن فاكهة الخريف اسمها خرافة وهى اسم كمصدر خرف يخرف .

وكان الحديث ـ أى حديث وبأية طريقة ـ هو مناط الخرافة ، وبدت كذلك عند الشعوب التى خرفتها بغير تصنيع ولا تصنع ، وما على المخرف إلا أن ينسج دائما من حياته أموراً وتفصيلات تتصل بالواقع وبما لا ظل له من الواقع !

وفى زعمنا أنها قليلة جداً ـ عند الشعوب ـ تلك السمات التى يتفرّد بها بعضهم دون بعض فى ميادين الخرافة . حقا كانت آليات السرد عند الهند ـ مثلا ـ هى التى صنعت (ألف ليلة وليلة) ، لكن المؤكد أن الاستطراد وتعليق حالة بحالة وتداخل حكاية بحكاية إجابة عن السؤال «كيف كان ذلك» أو السؤال «وما حكاية فلان» من هذا القبيل لكننا فى الوقت نفسه نرى فى القصة الإطارية ـ وهى الأولى ومنطلق سائر القصص ـ وفى غيرها ما يشبه الإجماع على خصائص بعينها منها : تدفق السرد حتى فى قفزاته التى يتابع بها المؤلف مواقف الشخصيات ونزواتهم واعتماد الحوار اعتماداً يبدو ـ حتى لو كان قصيراً ـ أساسيا فى بنية الحكاية ، وكذلك وجود شخصية محورية حتى وإن كانت جنيّا أو قرداً مسخوطا أو تاجراً عاهد عفريتا على قتله فى قصة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر . بالإضافة إلى الوصف المسهب لأجزاء أو لقطاعات من الحياة حسنة وقبيحة ، ومؤتلفة ومختلفة، ليعيد تأسيسها على نهج جديد، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات فى متناول اليد أو بعيدة عنها!

ومن الحديث الذى يستملح فى (الليالى) ما يتصل بأنواع المعارف ولكن عنصر المتعة يظل قائماً ، بل أحيانا تبلغ الحكاية التعليمية ـ ولا بأس من قبول هذا الوصف ـ فى تأثيرها مبلغ حكاية «العاشق والمعشوق» التى جرت أحداثها فى المدينة الخضراء الواقعة خلف جبال أصبهان [٤١] ، أو حكاية «الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس» التى تجرى فى مملكة مجهولة لا نعرف عنها سوى أن ملكها كان له ولد كأنه القمر وثلاث بنات كأنهن البدور السافرة والرياض الزاهرة [٤٢]. ويعنى ذلك أن واضع الحكاية التعليمية كان يدرك أن قارئه واع متفتح الذهن ، أو على استعداد لتقبل أنواع المعرفة وأسباب الثقافة بغير تبرم ولا تسخط .

و «حكاية الجارية تودّد» ـ مثلا ـ من قبيل ذلك . وكانت تعيش فى بيت شاب موسر أتلف ماله ، وعندما رأته عاجزاً عن إعاشة نفسه طلبت منه أن يحملها إلى هارون الرشيد ويبيعها له بعشرة آلاف دينار . ولما رآها الرشيد أعجب بجمالها ، واستكثر ما يدفع فيها ، فطلب الشاب أن يختبر ثقافتها ليرى فيها رأيه . فطلب من

عامله على البصرة أن يصله بأعلم علماء البلد ، فبعث إليه بالنظام المعتزلى المرموق فى صحبة جماعة من الفقهاء والأطباء والمنجمين والحكماء والموسيقيين والمهندسين واللغويين والمفسرين والفلاسفة ، وقد ظهرت عليهم جميعا فى حوارها الطويل معهم ، وكان أن ظفر الشاب بمائة ألف دينار (٤٣) .

وهكذا كانت خرافات (الليالى) ـ وقد سميناها أحيانا قصصا ، وأحيانا أخرى حكايات ـ آفاقاً تجاوزت حدود الخرافة بالمعنى الذى اصطلح عليه مقننو الأنواع الأدبية ، وكذلك حدود الحكاية الشعبية ، واستحوذت على الأساطير ورحلات المجهول والأسفار إلى مدينة النحاس وجزيرة واق الواق وغيرهما ، وكثير من «فابولات» الحيوان ، ونوادر مذهلة عن مثل العجوز شواهى ذات الدواهى وهى تذبح شركان والغلمان فيما كان الوزير دندان يقرأ القرآن .

لكن تتبقى ـ بعد ذلك قصص بعضها من قبيل ما نسميه علميا بالسير ، من حيث إنها ضرب من قصص البطولة كما نعرف . وقد تفاوتت مساحة هذه القصص فى (الليالى) بين ما يشغل عشرات الصفحات وما دون ذلك ، ولعلّ أظهر نموذج لها سيرة «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» ، والراوى يقرر أن هذا الملك كان بدمشق ـ قبل عبد الملك بن مروان (كذا) ـ وقهر الملوك الأكاسرة والقياصرة ، وأطاع له جميع العباد ، واستحوذت جيوشه على المشرق والمغرب وما بينهما من الهند والسند والصين واليمن والحجاز والحبشة والسودان والشام وديار بكر وجزائر البحار وما فى الأرض من مشاهير الأنهار كسيحون وجيحون والنيل والفرات . ولكن هذا الجبروت لم يمنع من طمع الروم فيه فخاض معهم أقسى المعارك (٤٤) .

وكأننا أمام شريط سينمائى نجوس مع مشاهده فى عوالم نعرف بعضها ونجهل أكثرها ، ولكننا فى الحالين مأخوذون بما يعرض علينا من وقائع تنبثق منها وفيها شخصيات تبدو كما لو كانت بها تاريخا آسراً للمغامرات فى الحكم والحب والكيد والتضحية والشهامة والسحر والسياسة والحرب ، وذلك بمناظر خلاّبة أو مروعة تعد الأساس الذى ترسم فوقه شتى صور الحياة ، ومختلف الأخلاق والعادات .

ومع ذلك ، أو برغم ذلك ، يصرّ أغلب الدارسين على تصنيف ما فى ذلك الشريط تصنيفاً يعمل فى الأقل على عزل كل ما يدل على الخوارق والسحر واللامعقول عما تضيق فيه دائرة الخيال وما يكون قد قطع شوطاً كبيراً للاقتراب من الواقع والحقيقة ، وفى تصورنا وبالرغم من أننا نبحث دائما مع الباحثين عن النوع الأدبى ـ النثرى ـ الذى تدخل (الليالى) تحت لوائه إلى تاريخ أدبنا العربى، تبدو كل محاولة تقارب بعض هذه الحكايات إلى بعض قاصرة عن أن تفضى إلى التصنيف الذى فيه قيل المثل العربى القديم «وافق شن طبقه» . فالأطباق كثيرة متنوعة ، وقليل الأشنان فقط هو ما يلحق بلفقه ، والبقية تعانى تعقيد الشكل وتداخل الموضوعات ، على نحو يصعب أخذها نقديا بمعايير وضعت أساسا للبنى الثابتة ثبات القصة القصيرة مثلا أو الرواية أو «النوفيلا» .

ونرانا ، والحال كذلك ، مضطرين إلى القول إنه لا جناح على الراوى الكاتب عندما راح ينساق مع خياله المبدع ، رابطا بين الخرافة ـ حتى بمعناها العربى الذى ذهبت إليه معاجمنا ـ بحكاية البطولة التى يقاس عليها كما قيس على البطولة المقهورة تراجيديا (٤٥) . ثم لا جناح عليه أيضا إذا جمع بين الخرافات عندما تكون نويّات للأساطير ـ فى عرف بعض الدارسين ـ أو بقايا أساطير تفتت . فإن من الأنثروبولوجيين من يرون أن الأسطورة والخرافة لم تكونا منفصلتين فى الأصل ، وكأنما واضع (الليالى) كان يدرك ذلك بفطرته فساوى بينهما مثلما ساوى بين الأشكال القصصية الأخرى.

واللافت أننا نُقابلُ بالصنيع نفسه عند كبار المشتغلين بالخرافات فى العالم ، ومن هؤلاء الأخوان الألمانيان جريم فى مجموعتهما حيث جمعا فيها إلى جانب الخرافات «بعض الأساطير والفابولات وبعض الألغاز والحكايات الشعبية» [٤٦] ، كأنهما مثل ما كان مؤلف (الليالى) يرى أن قرّاءه أو سامعيه أكثر إقبالا على ما يفارق ما حدث فى الواقع الذى تهتم به ـ عادة ـ الحكايات الشعبية ، إلى بنى مركبة من وقائع لا تؤخذ مأخذ الحقيقة كما هى فى الواقع المعيش ، حتى لكأنما سرد الغرائب والخوارق ـ دون تغييب كامل لمفردات ذلك الواقع ـ هو المعول على بناء القصة شعبية كانت أو خرافية طالما أتقن ربط العلاقة بين شخصياتها ، حتى وإن يكن هذا الربط غير حسى أو كان تناسخيا . وإذن فالإطار الجاهز غير موجود نظريا ، والهدف فى كل الأحوال لذّيا أو توجها تعليميا مبالغا فيه أو مقتصدا ، وفى كل ينال قدرا واحدا من العناية .

والملاحظ أن تلك المحاولات التقييمية تقبل أحكاما أخرى غير ما قدمناه ، ويصدر عنها المهتمون بفن القصص . وهؤلاء ـ فيما نعرف ـ يدأبون على التنويه بأن كل حكايات (الليالى) لم تكن لتهمل مزاج مؤلفها أو مؤلفيها ومعتقداتهم وعاداتهم ، ولاسيما المصرية التى بلغ من تأثيرها أن غزت مفرداتها العامية معظم حكاياتها الهندى منها والفارسى [٤٧] ، لكنها لا تقبل أن تحرم شموليتها وبالقدر نفسه أن يقال عنها إنها لا تتميز ـ بهذه الشمولية ـ بطابع أدبى متميز .

إن ما تقدمه مجموعة (ألف ليلة وليلة) من حكايات شعبية وحكايات خرافية وأساطير وفابولات وروايات وملاحم بطولة وسير عظماء بما يقع بينها من اختلافات فى الصياغة ، لأكبر مما ينحصر فى شكل أو شكلين أو ثلاثة . وهذا لا يعنى إطلاقا أن يعترض على «أدبيتها» المعترضون ، مع ملاحظة أن دفوعهم كانت باستمرار تنقصها الحجة الدامغة ، وتكاد تكون من الأمور التى يجادل فى وجودها وهى موجودة بنحو أو بآخر . وليس يضير النصوص الأدبية قط ـ حتى لدى أصحاب ما بعد الحداثة ـ أن تكون متعددة الخصائص . لأن تعددها إن دل على شئ فعلى صدق إبداعها . والنظرة الواقعية الكاملة المتصلة بالطبيعة التى نشأت عنها الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية لا تعد نظرة حديثة ، وعهد الناس بها يكاد يكون عهدهم بأصول الشعر الذى احتضنته المعابد الموغلة فى القدم .

فمن لا يضع (ألف ليلة وليلة) هذا الموضع ، ومن يحرمها حق أن تكون تراثا أدبيا عربيا ، يجب أن يتلاحم بغيره من أسباب التراث الذى يطلبه المثقفون ويرجعون إليه ؟

الهوامش

(١) مثلا يقول الراوى فى النسخة المطبوعة ببولاق «جئت بغداد زمن المنتصر» أى قبل عام ٧٦٢ للهجرة ، وأما النسخة التى بطبعة برسلو Breslau فتقول «فى زمن المستنصر»أى بين عامى ٦٢٣ بعد وفاة أبيه و ٦٤٠ حيث مات هو ، وفى حكاية «مزيّن بغداد» بطبعة صبيح يقول الشاب الذى كان المزّين سبب كسر رجله فى بغداد «إنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ثلاث وستين وسبعمائة..» . ويتفق ذلك مع ما أوردته طبعة برسلو فى حين جعلته طبعه بولاق ١٨ صفر سنة٦٥٣» (راجع أيضا محمود طرشونة فى كتابه مدخل إلى الأدب المقارن تونس ١٩٨٦ ، ص ٩١.

(٢) الفهرست ، ط . التجارية سنة ١٣٤٨ هـ ، ص ٤٢٢ .

(٣) رسائل الجاحظ ، بتحقيق عبد السلام هارون ، ط . الخانجى بمصر سنة ١٩٦٤ ، ١ : ٣٥٠ ، ٣٥١ .

(٤) كليلة ودمنة ، ط . دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٨٠ (الثانية) ص ٣٥.

(٥) حتى فى أيامنا هذه ترجم أندريه ميكيل أستاذ العربية وآدابها بالكوليج دى فرانس حاليا قصة غريب وعجيب من الليالى ٠انظر تاريخ الدراسات العربية فى فرنسا، لمحمود المقداد ، ط. عالم المعرفة ، الكويت سنة ١٩٩٢ (رقم ١٦٧) ص ٢٧٥ .

(٦) **ألف ليلة وليلة** ، ط . دار المعارف بمصر ، سنة ١٩٥٩ ص ٦ ، والمعروف أن المستشرق الألمانى ليتمان قد حذا حذو جالان وأضاف مجموعة حكايات منها حكاية على بابا وحكاية علاء الدين .

(٧) **الفهرست** ص ٤٢٣ .

(٨) **مروج الذهب ومعادن الجوهر** ، ط . البهية المصرية سنة ١٣٤٦ ، ١ : ٣٨٦ وتوجد حكاية شماس مع الملك جليعاد فى المجلد الرابع من **ألف ليلة وليلة** تحت عنوان حكاية وردخان بن الملك جليعاد ، وكان شماس أكبر وزراء هذا الملك الهندى مع أن عمره لم يجاوز الثانية والعشرين ، شهر بالفصاحة والبلاغة وأحوال السياسة (من الليلة ٨٨٩ إلى الليلة ٩٢٧ وفيها أمثلة من قصص الحيوان) .

(٩) يقصد السندباد البحرى (١ : ٣٨٦) وهو غير السندباد الحكيم الذى قال إنه كان فى عهد الملك كورس ، وكان حكيما متطببا يُدعى سندباد وقد «دوّن له كتاب الوزراء السبعة والمعلم ، وهو الكتاب المترجم بالسندباد ، وعمل فى خزانة هذا الملك الكتاب الأعظم فى معرفة العلل والأدواء والعلاجات» راجع السابق ١ : ٤٩ .

(١٠) اعتمدت هذه الطبعة على طبعة هندية بكلكتا عام ١٨٣٣ ، وهذه الطبعة الهندية اعتمدت على نسخة مصرية نقلها إلى الهند الميجور ماكان Macan.

(١١) تراجم كثيرة حذفت الشعر من مواضعه ، ربما لسماجته أو لركاكته وربما لصعوبة ترجمة هذا الفن بوجه عام . والمعروف أن ليتمان المستشرق الألمانى ـ وقد درّس لنا فقه اللغة بجامعة القاهرة ـ كان أحرص زملائه عناية بترجمة شعر الليالى ، وكان بعضه منقولا من التراث .

(١٢) **تراث الإسلام** ، بترجمة حسين مؤنس وإحسان العمد ، عالم المعرفة بالكويت سنة ١٩٨٨ (الثانية) ٢ : ٣٠ ، ٣١ .

(١٣) فريدرش فون ديرلاين ، **الحكاية الخرافية** بترجمة نبيلة إبراهيم ، ط . دار نهضة مصر سنة ١٩٦٥ (مجموعة الألف كتاب) ص ١٩٩ .

(١٤) **تراث الإنسانية** ١ : ٣٦٣ .

(١٥) انظر **حى بن يقظان** لفاروق سعد ، ط . بيروت سنة ١٩٧٨ (الثانية) ص ١٩ ، ٢٥ ، ٨٩.

(١٦) أبو طالب المكى ، **قوت القلوب فى معاملة المحبوب** ، ط . المصرية سنة ١٩٣٢ ، ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ .

(١٧) نفسه ٢ : ٢١.

(١٨) طبعا فى مجلد واحد بحيدرآباد الدكن سنة ١٣٤٧ للهجرة تحت عنوان كتاب التيجان وقد عمر وهب حتى مات سنة ٧٣٢/١١٤ ، وأما عبيد فكانت وفاته سنة ٦٧ فى خلافة عبد الملك بن مروان .

(١٩) **البيان والتبيين** ، بتحقيق حسن السندوبى ، ط. التجارية بمصر سنة ١٩٤٧ (الثالثة) ، ١ : ٣٤٧ .

(٢٠) انظر الثعالبى فى **يتيمة الدهر** ٣ : ١٧٨

(٢١) ابن الجوزى فى كتابه **تلبيس إبليس أو نقد العلماء** ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .

(٢٢) السيوطى ، **تاريخ الخلفاء** بتحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، ط . الفجالة بمصر سنة ١٣٨٩ / ١٩٦٩ ، ص ٣٧٠ .

(٢٣) السيوطى ، **اللآلئ المصنوعة فى الأحاديث الموضوعة** ، ط . التجارية ٢ : ٢٦٣ .

(٢٤) هو لطفى الصباغ ، أشار إلى هذا الكتاب فى مقدمة كتاب لابن الجوزى عنوانه كتاب القصاص والمذكرين سنعود إليه ، أما كتاب العلم فمن تحقيق الشيخ ناصر الألبانى ، ص ٨١ .

(٢٥) **كتاب القصاص والمذكرين** بتحقيق لطفى الصباغ ، ط . بيروت سنة ١٩٨٣ ، ص ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٥ .

(٢٦) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، بتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط . تونس سنة ١٩٦٦ ، ص ٧٨ و ٧٩ .

(٢٧) **الفهرست** ، ص ٤٢٣ .

(٢٨) **ألف ليلة وليلة** ، ط . صبيح (دون) ٢ : ١٦٠ (الليلة ٢٩٦) والعودية نسبة إلى آلة العود وكانت زبيدة تعزف عليه .

(٢٩) سورة يوسف ٢ .

(٣٠) سورة الرعد ٤.

(٣١) سورة الأنعام ٥١ .

(٣٢) سورة الروم ٢٨ .

(٣٣) **تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية** ، ط . القاهرة سنة ١٩٥٩ (الثانية) ص ١٢٣ .

(٣٤) **ألف ليلة وليلة** ٣ : ١٢٦ تبدأ الحكاية فى الليلة ٢٥٥ بعنوان «حكاية فى شأن الجن والشياطين المسجونين فى القماقم» .

(٣٥) حكايتها مما وضعه المصريون ، وتبدأ فى الليلة ٦٣٦ ونهايتها تقع فى الليلة ٦٧٧ ، ٣ : ٢١٢ وما بعدها .

(٣٦) بدأت هذه الحكاية فى الليلة ٣٣٥ وانتهت فى الليلة ٣٤٥ ، ٢ : ٢٠٦ – ٢١٦ .

(٣٧) سهير القلماوى : **ألف ليلة وليلة** ص ١٢ .

(٣٨) السابق ص ١٢٠ .

(٣٩) **قصصنا الشعبى** ، ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٤٧ ، ص ١٥٦ .

(٤٠) مقدمة **ألف ليلة وليلة** لسهير القلماوى ، ص . ح ، ط ، ٤ .

(٤١) الليلة ١٢٩ وما بعدها .

(٤٢) الليلة ٣٧٨ وما بعدها .

(٤٣) الليلة ٤٢٤ وما بعدها .

(٤٤) الليلة ٦٠ وما بعدها .

(٤٥) نقصد هنا أن البطولة فى الدرامات التقليدية كانت مرتبطة بنموذج أولى منشئ Archetype محكوم عليه دائما بأن يقهر ، فى حين أن بطل الليالى لا يخضع لهذا النموذج .

(٤٦) فريدرش فون ديرلاين فى الحكاية الخرافية مجموعة الألف كتاب رقم ٥٦١ ، القاهرة سنة ١٩٦٥ ، ص ١٢٠ ، ١٢٤ .

(٤٧) يرى أحمد رشدى صالح أن الشكل الأخير لصورة الليـالى تم فى مصر دون سواها « وأن الإضافات المصرية خاصة وأبرزها قصص التجار والشطار ينبغى ألا تحمل محمل اللهو والتسلية ، بل هى تأكيد للشخصية المصرية وللعبقرية الشعبية» راجع فنون الأدب الشعبى ، ط . دار الفكر سنة ١٩٥٦ ، ٢ : ٥٢ .



مدخل إلى
ألف ليلة وليلة

ديڤيد بينولت *

أ ـ لمحة عن تاريخ ألف ليلة

يزعم إسحق بن النديم الكاتب الموسوعي العربي فى كتابه (الفهرست) فى القرن العاشر، أن أول جامعى الحكايات ـ التى كرس لها كتبا حفظتها المكتبات، والتى كُتب بعضها على ألسنة الحيوانات ـ كانوا من الفرس الأوائل. وينبئنا ابن النديم بهذا خلال تناوله هذا النوع الأدبى الخاص بالأسمار والخرافات. وقد لاحظ أن ملوك إيران الساسانيين (الذين حكموا فى الفترة ما بين القرنين الثالث والسابع الميلادى) كانوا ولعين بهذه الحكايات. وقد أسفرت معالجة ابن النديم للموضوع عن أن العرب نقلت هذا النوع إلى اللغة العربية «وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه ما يشبهه»(١).

ويبدو أن الاهتمام العربى بالقص الشعبى الفارسى قد بدأ منذ عهد مبكر للغاية، حتى إنه من الممكن تبينّ ذلك فى القرن السابع فى مكة فى أثناء حياة الرسول. والإشارة إلى ذلك فى قوله تعالى فى سورة لقمان، آية (٦ ، ٧): « ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزوا أولئك لهم عذاب مهين (٦)، وإذا تتلى عليه آياتنا ولى مستكبرا كأن لم يسمعها كأن فى أذنيه وقرا فبشره بعذاب أليم» (٧).

ويعلق محمود بن عمر الزمخشرى (ت ٥٣٨هـ فى سياق شرحه الآية السابقة بأن لهو الحديث كأحاديث السمر التى تحكى الخرافات والأخبار التى تعرى من الصحة، وحكايات الجن، والملح، والحديث المسهب

---

* ديڤيد بينولت David Pinault. وهذا المقال فصل من كتاب:
Story- Telling Techniques in The Arabian Nights, E. J. Brill. Leiden 1992.

ترجمة : حسنة عبد السميع، مدرس بكلية الآداب، قسم اللغة العربية ـ جامعة عين شمس .

بعامة. والأشعار الشعبية غير اللائقة، والغناء كذلك، والمعرفة الشخصية بالموسيقيين. وقد قيل إن ذلك الحديث فيما يبدو يخص النضر بن الحارث التاجر العربى الذى اعتاد السفر لبلاد الفرس. وقد كان بإمكانه شراء الكتب الفارسية ثم رواية حكاياتها لأفراد من قبيلة قريش. وكان يقول:

«إن كان محمد يحدثكم بحديث عاد وثمود فأنا أحدثكم بأحاديث رستم وبهرام والأكاسرة وملوك الحيرة. فيستملحون حديثه ويتركون استماع القرآن»[٢].

أما السؤال الأخلاقى عن لهو الحديث ـ إن كان يضل عن سبيل الله ـ فى الآية الكريمة وفى شرح الزمخشرى، فقد صار موضع الاهتمام فى مرحلة لاحقة من التاريخ الإسلامى. وقد انعكست العناية به على «الصولى» معلم محمد بن الخليفة العباسى «المقتدر» فى فترة من تاريخ بغداد تقدر بحوالى عام ٩٣٢م. فذات يوم كان الصولى يعلم الأمير الصغير الأدب العربى، فدخلت عليهما مجموعة من الخدم، أوقفتهم جدة محمد، فجمعوا كتب الدرس وذهبوا. أجفل الأستاذ كما أجفل تلميذه، لكن الصولى شرح لمحمد أنه من المحتمل أن تكون تلك طريقة الأسرة الحاكمة فى معاينة مايقرأ محمد للتأكد من أنه يهذب تهذيبا رفيعا. وعندما عاد الخدم بالكتب بعد بضع ساعات صاح فيهم الأمير: أبلغوا من أرسلكم أنكم رأيتم تلك الكتب فوجدتموها كتب التراث والقضاء والشعر واللغة والتاريخ، وأعمال المفكرين، والكتب التى تبحث عن مشيئة الله فى اهتداء المرء لكماله وصلاح حاله. وهى ليست مثل الكتب التى تعكفون عليها مثل غرائب البحر، وقصة السندباد، والقط والفأر[٣].

وتنبه نابيا أبوت Nabia Abbott فى تحليلها هذا الخبر إلى أن تلك العناوين التى ذكرها الأمير محمد تنصرف إلى قصص من (ألف ليلة) وإلى قصص مشابهة تنتسب لنوع الخرافات والأسمار[٤].

وفى القرن العشرين نالت (ألف ليلة) نصيباً من الانتقاد المبنى على أسس أخلاقية؛ فقد وجهت إليها إفلاح عمر الأدلبى ـ فى تقييم شامل صدر عام ١٩٧٤م فى دمشق بعنوان (نظرة فى أدبنا الشعبى) ـ نقداً لاذعا لأنها تجاوز كل الحدود فى بعض قصصها فى تصوير الخلوة والفسق والانحلال[٥]. وفى زمن لاحق من مايو ١٩٨٥، أصدرت إحدى المحاكم المصرية أمرا بمصادرة نسخ حديثة من طبعة «غير مهذبة» من (ألف ليلة). وبناء على رواية إحدى الصحف، فإن العميد عدلى القشيرى رئيس شعبة الآداب بوزارة الداخلية التى تابعت الدعوى قد أخبر الصحفيين قبل يوم النطق بالحكم، أن طبعة الكتاب الجديدة الصادرة فى بيروت تشكل خطراً يهدد قيم الشباب المصرى[٦]. ولشهور عدة احتل الخلاف الأخلاقى الذى أحاط (ألف ليلة) عناوين صحف القاهرة وعد الموضوع الأساسى لكاريكاتيرات المحررين. ولقد حذر صبرى العسكرى محامى اتحاد الكتاب المصرى، فى محاولته الدفاع عن الكتاب، من مصادرة طبعة (ألف ليلة) خشية أن يحول هذا دون نشر الكثير من أعمال التراث العربى الأخرى فى المستقبل[٧]. وقد نشرت سلوى العنانى مقالا مطولا فى جريدة «الأهرام» المصرية، تؤكد فيه قيمة (ألف ليلة) بعامة، بوصفها واحدة من أعظم أعمال الأدب العالمى، وتنتهى إلى أننا يجب أن نتخذ موقفا ثقافيا وحضاريا واحدا فى وجه من يطلقون النار على تراثنا[٨].

ويرد الكاتب الصحفى أحمد بهجت فى ركنه اليومى على مقال سلوى العنانى بسلسلة من المقالاتٌ يهاجم فيها بضراوة وجهة نظرها. وتستند انتقادات أحمد بهجت إلى أن مثل هذا الرأى الذى ارتأته سلوى العنانى ينبنى تماماً على الاعتقاد بأن التراث الثقافى عامة ـ بما

فى ذلك (ألف ليلة) ـ له قداسة لاتنتهك حرمتها ولا تمس، بينما لا يستحق تلك المكانة حقيقة سوى القرآن.

ويرى أحمد بهجت فى نقاشه أن من واجب كل عصر أن يهذب التراث الذى قد يضر بالجيل الجديد [٩]. ويؤكد أن رؤساء التحرير السابقين، ومن بينهم رشدى صالح «عميد الأدب الشعبى»، قد تولوا بأنفسهم مراقبة طبعاتهم (ألف ليلة). ويواصل أحمد بهجت كلامه منبها إلى أن ثمة خلافا بين الجنس كما نعرفه فى الحياة والرموز الفنية له، فالتصوير الفنى ليس مباشراً ولا يمكن أن يكون مباشرا بحال. وما يبدو فى تلك الطبعة من (ألف ليلة) ليس تصويراً فنياً للجنس، بل يتألف بالأحرى من صور تمس الأخلاق مساً بالغ الضرر. وقد حظرت الأجيال السابقة مثل تلك الأشياء فى الطبعات الماضية[١٠].

أعتقد، فى الحقيقة، أن التقوى والورع والزهادة لاتتفق على الإطلاق مع اللهو الفاحش بوصفه موضوعا للقص فى حكايات (ألف ليلة) من مثل «مدينة النحاس» ... التى تعد نموذجا جيدا لذلك النوع. وإذا عدنا الآن إلى (فهرست) ابن النديم فى القرن العاشر وجدناه يصف مجموعة من القصص الإيرانية المبكرة التى ذكرها بعنوان فارسى هو «هزار أفسان» ترجمه إلى «ألف خرافة». ويعنى هذا العنوان فى شرح ابن النديم الأصل السردى الذى يعد إطارا خارجيا لمجموعة كاملة من القصص؛ حيث كان أحد الملوك متعطشا للدم، فاعتاد أن يتزوج النساء واحدة تلو الأخرى، ثم يقتل كل واحدة منهن بعد قضاء ليلة معها. ولكن هذا الملك ـ كما يروى ابن النديم بإيجاز ـ تزوج بعد ذلك محظية ذات ذكاء وحصافة، تجرى فى عروقها دماء ملكية يدعوها (الفهرست) «شهرزاد»، ويحكى قصتها مع زوجها الملك الذى كانت تروى له قصة كل مساء لمدة «ألف ليلة» تحرص دائما على أن تترك نهايتها عند الفجر مفتوحة، فيؤجل الملك إعدامها [١١].

ويذكر المسعودى مؤرخ القرن العاشر الميلادى كذلك ذلك المؤلف [١٢]. وقد لاحظ أنه بالرغم من أن العنوان الفارسى يعنى «ألف خرافة»، فقد عرفت المجموعة شعبيا فى الترجمة العربية باسم (ألف ليلة)، وتشير أبوت إلى منطق ذلك العنوان الشعبى الذى يبرز من توقيت الليل، باعتباره موضع الفعل فى مجموعة القصص. وقد عدت الأسمار تقليدا من التقاليد الأدبية التى عرفتها حكايات التسلية بين العرب. وتسجّل أن أقدم النصوص العربية المتبقية لدينا الخاصة بـ (ألف ليلة) هى قصاصات من مخطوطة من القرن التاسع، من المحتمل أن تكون سورية الأصل، تحمل عنوان (كتاب فيه حديث ألف ليلة). وقد اتسع هذا العنوان إلى (ألف ليلة وليلة) فى تاريخ غير معروف. ولقد ذاعت فى مصر الفاطمية فى القرن الثانى عشر مجموعة قصصية بعنوان (ألف ليلة وليلة) [١٣].

لكن، لو كان المؤلفون العرب فى العصر الوسيط قد قبلوا مجموعة القصص الفارسية بوصفها المصدر المباشر لـ (ألف ليلة)، فعلينا كذلك أن ننتبه إلى أن ثقافات عدة أخرى قد أسهمت فى صياغة النصوص العربية المعروفة لنا الآن باسم (ألف ليلة وليلة). لقد أحصى «إنو ليتمان» Enno Littmann ـ فى بحثه عن أصول الحكايات التى تؤلف تلك المجموعة ـ قائمة متنوعة الطبقات والأطوار التاريخية التى تبرهن عليها (ألف ليلة)، منها: الهندية والفارسية والبغدادية والقاهرية؛ وكل طور يتسق ومخزون من القصص ينعكس عليه تأثير اجتماعى وجغرافى ومحلى فى فترة تاريخية بعينها؛ فالطور الهندى تمثله مجموعة من قصص الحيوان التى تعكس تأثيرا من الخرافات السنسكريتية القديمة، والطور الفارسى يتمثل جزئيا فى إطار قصة شهرزاد والملك شهريار التى تعكس فى ذاتها نموذجا هنديا أقدم،

ويتمثل الطور البغدادى فى قصص الخلفاء العباسيين، والطور القاهرى فى قصص معروف الإسكافى. لكن تلك القائمة لا تستغرق أصول قصص (ألف ليلة) المتنوعة كلها. فقصص من مثل «إرم ذات العماد» مستمدة من أساطير جاهلية قديمة فى الجزيرة العربية. وتبين «بلوقيا» Buluqiya عن استمرار موتيفات من ملحمة الهلال الخصيب (جلجامش). وثمة سمات مشتركة بين قصة «السندباد البحرى» و(أوديسة) هوميروس، بالرغم من ضرورة أن نفطن إلى إمكان تأثر النصين الإغريقى والعربى كليهما بمصدر واحد أقدم[١٤].

يجب أن تذكرنا الإشارة السابقة ـ إلى الطور التراكمى كذلك، لأرصدة القصص ـ بأن (ألف ليلة) لم تكن خلال العصر الوسيط وأوائل العصور الحديثة مجموعة جامدة محددة ساكنة، بل ظلت تنمو حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. لقد كان هـ. زوتينبرج H. Zotenberg من أول الرواد الذين تعقبوا تاريخ (ألف ليلة)، وذلك فى كتابه (تاريخ علاء الدين Histoire De Alá al D'in)، حيث طور نظرية تعلل تطور مجموعات متباينة من القصص، بما فى ذلك (ألف ليلة). وقد بدأ بالإشارة إلى أن عددا كبيرا من مخطوطات (ألف ليلة) فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر قد تألف من نواة أصلية أو خلفية أولية لقصص (ألف ليلة) تشتمل دائما على أقل من ثلاثمائة ليلة، أضاف إليها كل واحد من المؤلفين قصصا استعيرت من مجموعات قصصية أخرى مستقلة. وبالإضافة لنواة القصص الأصلية؛ يرى زوتينبرج أن هؤلاء المؤلفين المتأخرين فيما يبدو كانت تدفعهم الرغبة فى جمع العدد الحقيقى من الليالى فى مجموعة تتلاءم مع العدد الحرفى الذى عينه العنوان بـ (ألف ليلة وليلة)[١٥]. ثم طور ليتمان نظرية زوتينبرج بملاحظته أنه فى الفترة العباسية (أى من القرن الثامن وحتى القرن الثالث عشر الميلادى) كان العدد ١٠٠١ يعنى ببساطة «الكثير»، ومن ثم لم يجد هؤلاء المؤلفون الأوائل ما يلزمهم بالمعنى الحرفى الذى يدل عليه عنوان المجموعة. بينما يلاحظ ليتمان أن هذا العدد قد بدأ يؤخذ بمعناه الحرفى مع قدوم القرن السابع عشر والثامن عشر، وصار من الضرورى إضافة عدد كبير من القصص لاستكمال العدد ١٠٠١ [١٦].

ومهما كان الدافع الحقيقى لإجراء هذه التنقيحات المتأخرة، فالحقيقة أن عددا غير قليل من مخطوطات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر يدل على صلته الوثيقة بنص لـ (ألف ليلة) معروف من القرن الرابع عشر، وهناك نسخة منه بالمكتبة الوطنية الفرنسية Bibliothéqué Nationale تحت رقم ٣٦٠٩ ـ ٣٦١١، ولسوف نشير إليه من الآن فصاعدا بالرمز G. وقد نسب هذا النص ذات مرة للباحث الفرنسى أنطوان جالان Antoine Galland الذى اتخذه أساساً لأول ترجمة أوربية لـ (ألف ليلة des mille et une nuits) الصادرة عام ١٧٠٤م. لقد مثلت مخطوطات جالان العربية الأساس للطبعة محسن مهدى الصادرة بليدن Leiden عام ١٩٨٤؛ حيث إن G ذات أصل سورى، وهى إلى حد بعيد أقدم مخطوطة متبقية ذات حجم معين لـ (ألف ليلة)، فالشذرات المنتمية للقرن التاسع الميلادى التى اختبرتها أبوت تتألف من صفحة عنوان ونص من ستة عشر سطراً وحسب. وبالرغم من هذا فـ G لا تشتمل على ١٠٠١ ليلة، ولا تمتد لأكثر من ٢٨٢ ليلة [١٧].

لقد اقتنع زوتينبرج بأن نص G من القرن الرابع عشر يمثل النواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) التى اعتمد عليها الكتاب المتأخرون فى تصنيف مجموعات أكثر مستمدة من (ألف ليلة). ويستشهد زوتينبرج بمثل من BN1491A وهى مخطوطة تشتمل على ثمانمائة وسبعين ليلة دونت فى النصف الثانى من القرن السابع عشر، جلبها إلى فرنسا من مصر فى بدايات القرن الثامن عشر القنصل الفرنسى الجنرال بنوا دى مييه Benoit de

Maillet. ويصنف زوتينبرج الحكايات بها مانحا كل واحدة عنوانها، بالإضافة لاسم الليلة التى تخص كل حكاية. والمقارنة بين هذه المخطوطة ومخطوطة جالان العربية تبين عن أن الجزء الأول من المخطوطة 1491A يشتمل بالفعل على كل عناوين القصص الموجودة بـ G بل يرتبط بالتسلسل ذاته. وبعد نسخ تلك السلسلة من القصص التى تحمل العنوان نفسه فى G أضاف مؤلف المخطوط 1491A قصصا متنوعة تحتوى اقتباسات مطولة من سلاسل القصص المستقلة الأخرى، كالمغامرات المجموعة تحت اسم «عمر النعمان» التى تعيد تسجيل الحملات العسكرية ضد الفرنجة الصليبيين، و (كليلة ودمنة) لابن المقفع، وهى مجموعة من قصص الحيوان الخرافية من القرن الثامن استلهمت من مصادر بهلوية ساسانية. ثم صنف زوتينبرج بعد ذلك محتويات نص (ألف ليلة) التركى من القرن السابع عشر الموجود بالمكتبة الفرنسية تحت تصنيف BN356 الذى يبدأ على النحو نفسه بنسخ العناوين التى تشتمل عليها النسخة G. وإذن، فعناوين المخطوطة BN356 قد صيغت على غرار النسخة G بالإضافة إلى مزيج من القصص على غرار النسخة 1491A التى تحتوى سلاسل قصص مستقلة. وبعض تلك القصص فى القسم الثانى من 13N356 موجود بحذافيره فى 1491A، من مثل «عمر النعمان»، لكن بعض القصص الأخرى يعد اقتباسات من مصادر مختلفة مستقلة تماما، مثل قصة السندباد البحرى.

وقد وجد زوتينبرج فى ذلك دليلا على أنه بقدوم القرن السابع عشر كان هناك ميل لدى المؤلفين للإضافة للنواة الأصلية لقصص (ألف ليلة) من سلاسل مستقلة، لكن تنوعت فى القرن السابع تلك القصص التكميلية من مجموعة لأخرى. وبهذا لم يعد ثمة نص محدد لـ(ألف ليلة وليلة) [١٨].

وفى بحثه، ركز دانكان بلاك ماكدونالد Duncan Black MacDonald اهتمامه ـ شأنه فى ذلك شأن زوتينبرج ـ على دراسة تطور ما تشتمل عليه (ألف ليلة وليلة) من قصص، تكمل تأملات زوتينبرج بإثبات أن مخطوطة G تمثل أوج تطور (ألف ليلة) من فترة الساسانيين حتى العصور المملوكية. لقد أدت (ألف قصة) الفارسية إلى ما يشبه الترجمة العربية فى القرن الثامن، وقد ألحقت بتلك الترجمة التى صيغت واتسعت خلال الفترة العباسية قصص من أصل عربى محلى، بحيث تعد النسخة G فى القرن الرابع عشر سليلة ذلك المزيج العربى الفارسى. وقد شكل هذا العنقود من القصص التى احتوتها G بدوره نقطة الانطلاق لمجموعات تالية مثل BN1491A و BN356 كما قد وصفناهما سابقا. ولهذا، فإن G تمثل النواة الأصلية الأولى للقصص التى افترض زوتينبرج أنها المخزون الشعبى من الحكايات على عكس المخطوطات الموسعة من القرن السابع عشر والثامن عشر[١٩].

لقد نوهت فيما سبق بأن ناسخى تلك المرحلة المتأخرة قد حاولوا استكمال (ألف ليلة) حتى تستغرق ١٠٠١ ليلة، واستقوا مادتهم من مصادر متنوعة للوفاء بهذا الغرض. وتلك النصوص الموسعة المختلفة (إلا فى نواتها) مستقاة من أسرة المخطوطات التى تمثلها G ـ من مخطوطة لمخطوطة، ولا تلتحم داخل أى ترتيب معين يمكن أن يمثل نظاما ثابتا من الحكايات، حتى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى.

وفى هذا الوقت أصدرت مجموعة من الدارسين العرب بالقاهرة تحت إشراف شيخ مجهول الاسم رواية جديدة لـ (ألف ليلة) كما فعلت BN1491A و BN356. وقد حذت هذه المخطوطة حذو G فى سلاسل قصصها الأساسية، برغم أنها قد اشتملت على قصص إضافية على عكس سابقاتها لتصوغ ما يكمل ١٠٠١ ليلة. وقد سمى زوتينبرج تلك المجموعة القاهرية المتأخرة من القرن الثامن عشر (التصنيف المصرى الحديث) Zotenberg

Egyptain Recension. ومنذ تلك الفترة وهذا النص يدعى بـ ZER. ومن تلك المراجعة المتأخرة فى القرن الثامن عشر، أحصى زوتينبرج اثنتى عشرة مخطوطة فى المكتبات الأوربية مستمدة مباشرة منها. وقد لاحظ كذلك أن تلك المراجعة نفسها تعد الأساس لأشهر الطبعات العربية لـ (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر؛ أعنى طبعة بولاق التى سوف نرمز لها من الآن فصاعدا بـ B وطبعة ماكناجتين Mac Naghten التى سنرمز إليها بـ MN أو Calcutta II. لقد كان أول صدور لـ B فى القاهرة عام ١٨٣٥م بينما صدرت MN فى كلكتا فى الفترة مابين عامى ١٨٣٩م و ١٨٤٢م، ذلك أنها كانت تستند إلى ZER أكثر مما كانت تعتمد على G وحدها. وتتضمن طبعات B و MN الكثير من القصص غير الموجودة فى طبعة مهدى بليدن ولا فى مخطوطة القرن الرابع عشر المستمدة منها. ولما كانت B وMN فيما بينهما قد استلهمتا من أغلب ترجمات (ألف ليلة) فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، ولما كانت B هى النص الأكثر شيوعا والمطبوع مرارا فى الإصدارات العربية الحديثة، فإن الرواية التى دونتها ZER لـ (الليالى) أكثرها قربا للجمهور الحديث [٢٠].

لقد أدت دراسة محسن مهدى إلى فهم أكثر تدقيقا لتاريخ (ألف ليلة). فهو يثبت وجود فرعين رئيسين أو أسرتين رئيستين لمخطوطات (ألف ليلة) إحداهما سورية والأخرى مصرية. وتنتمى مخطوطة القرن الرابع G للفرع السورى. بينما تعد المخطوطة ZER فى القرن الثامن عشر ـ شأنها شأن B، وMN (المستمدتين منها) ـ سليلة متأخرة جدا لتراث المخطوطات المصرى (ومن ثم تعد MN وB أحيانا طبعات مصرية برغم أن MN قد صدرت فى الهند). والفرعان السورى والمصرى كلاهما مستمد بالكامل من أصل مخطوط واحد مبكر، وفى هذا المصدر المشترك مايفسر أية تشابهات يقتسمها التقليدان الأدبيان [٢١].

لقد ناقشت النتائج التى توصل إليها زوتينبرج ليؤكد تمييزه النواة الأولى لقصص (ألف ليلة) ولبابها الأصلى من الطبعات المتأخرة. ولسوف يساعدنا هذا التمييز كثيرا فى توجيه السؤال عن مدى اتصال القصص التكميلية المتأخرة موضوعيا بالمرمى البعيد لإطار شهرزاد الأوسع، الذى يحيط تماما بـ (ألف ليلة).

يمكننا أن نبدأ توجيه ذلك السؤال باستقصاء الليالى الـ ٢٨٢ التى تؤلف المخطوطة G. فسلوك الملك شهريار فى أبعد غاياته موتور بخديعة زوجه وخيانتها، وقد دفع هذا بالملك إلى قتل الزوجة تلو الأخرى. وقد حاولت شهر زاد أن تتجنب هذا بتقديم القصص فداءً لحياتها. ومن المفيد أن نأخذ هذا فى الاعتبار حين نلقى نظرة على القصص الأخرى. إن غالبية سلاسل القصص المتضمنة ومن بينها التاجر والجنى، والصياد والجنى، والحمال، والتفاحات الثلاث ، والأحدب، تبرز كلها بجلاء ذلك التهديد بالعنف واستغلال الحكايات لتجنبه أو لتأجيله. وعلاوة على ذلك فبعض القصص التى تنطوى عليها سلاسل الحكايات المذكورة سابقا تبرز موضوعات قد تفهم بوصفها استكمالا للفعل الذى يرمى إليه إطار حكاية شهرزاد. وهذا ما أعتقده فى قصة «الزوج والببغاء» التى تشتمل عليها سلسلة الصياد؛ فالزوج يقتل محبوبته فى نزوة عارضة، ثم يستشعر الندم العميق بعد ذلك.

تكشف حكاية «الأمير المسحور» عن أن قصد مؤلفى (ألف ليلة) من وراء تلك الحكايات أن تكون تفسيرات لإطار حكاية شهرزاد الأوسع؛ فالعنف الزوجى الذى نجده فى حكاية «الأمير المسحور» يسقط عذاب شهريار ومشاعر ألمه وأساه على مايعانيه البطل فى النص [٢٢].

وبالرغم من الروابط الموضوعية الوثيقة التى توحد بين الكثير من حكايات G وإطار شهرزاد، فليس من الضرورى أن نضع تلك الحكايات فى موضع يجعلها تبدو كما لو كانت قد كتبت خصيصاً لـ (ألف ليلة).

إذ يبدو أكثر ترجيحا (وأكثر اتساقا مع الأدلة التاريخية المتعلقة بـ «ألف قصة» الفارسية Hazar afsáneh) أن كثيرا من تلك الحكايات - إن لم يكن أغلبها - يسبق تاريخيا (ألف ليلة) العربية، وقد رويت وأعيدت صياغتها لتضمها (ألف ليلة) بين دفتيها. ثمة تراث عربى من المخطوطات منفصل تماماً عن (ألف ليلة)، يشتمل على الكثير من هذه القصص الموجودة بها الآن. وينطبق هذا على قصص من مثل الصياد والجنى و الأمير المسحور الموجودة بمخطوطات G وZER من (ألف ليلة)، شأنها شأن قصص أخرى مثل «الخليفة المزيف»، و «مدينة النحاس» (الموجودة فى ZER وحسب من دون المخطوطة G). وعلاوة على هذا، فقد ظلت المخطوطات تتناقل تلك القصص دون أن تلتحم بـ (ألف ليلة)، برغم أن سواها قد التحم بها منذ زمن بعيد [٢٣]. ويمكن أن نصف مثل تلك المجموعات بأنها «أشباه ألف ليلة». وهى بلا عنوان فى العادة، كما تفتقر إلى إطار شهرزاد وإلى تقسيمات الليالى، برغم أنها قد تتألف من واحدة أو أكثر من الحكايات التى تضمها نصوص (ألف ليلة) ذات الأصول المصرية والسورية. وترجع أهمية تلك «القصص المشابهة» - المتبقية لدينا فى مجاميع مخطوطات مستقلة - إلى إتاحتها الفرصة أمامنا لمقارنة روايتى حكاية بعينها وردت فى سياقين مختلفين، واحد يقع داخل نسيج (ألف ليلة)، والآخر مستقل عنها. واستخدام تلك القصص المماثلة فى الدراسات الأدبية لـ (ألف ليلة) لايزال محدوداً إلى الآن، وذلك بسبب عدم صدور أغلب تلك المجموعات أو تحقيقها على الإطلاق. وقد سعيت فى الفصول المقبلة من دراستى الحالية إلى تلمس تلك التماثلات (متى استطعت تحديدها) بهدف مقارنة روايات عدة لحكاية بعينها فيما بينها من جانب ومقارنتها بروايتها فى (ألف ليلة) على وجه الخصوص من جانب آخر. ولسوف نجد باستمرار اختلافات ثانوية (منها مايقع فى التعبير ومنها مايقع فى بنية السرد) بين النص المنفصل ومثيله فى (ألف ليلة) فيما يخص حكاية بعينها، مما قد يضئ لنا النسق الذى صاغ وفقه مؤلفو (ألف ليلة) حكاية ما لضمها للمجموعة.

ويبدو أمر ما قد طرحناه من قبل عن العنف وموتيفات الفداء السردى فى أقدم قصص النواة الأصلية لـ G حاسما، عندما نلتفت إلى السؤال عن الوحدة الموضوعية فى نص ZER المتأخر. وسوف أبرهن باختصار على أن قدر ارتباط حكاية من حكايات ZER بالمرمى البعيد لإطار حكاية شهرزاد إنما يعتمد فى المقام الأول على كون الحكاية موجودة فى النواة الأصلية ولباب (ألف ليلة) «fonds primtive» الذى تمثله G. أما الإضافات المتأخرة للمجموعة فتتصل شكليا، فيما تتصل، بإطار حكاية شهرزاد التى تتوزع على ليال ذات عدد تبدأ كل واحدة وتنتهى بنماذج جمل تقليدية (من مثل: «وأدرك شهرزاد الصباح...»). لكن من النادر أن تتصل موضوعات الحكايات اتصالا مباشرا بإطار الحكاية الأوسع. وبرغم ذلك، فسلاسل القصص اللاحقة الملتحمة بـ (ألف ليلة) تفتقر إلى وحدة موضوعية تربط بينها. فبناء حكاية مدينة النحاس (التى لا يبدو أنها قد أضيفت لـ (ألف ليلة) السابقة على ZER فى القرن الثامن عشر) على سبيل المثال، قد حددته مجموعة من الاعتبارات الموضوعية التى تميز كل حكاية صغرى تقع داخل إطار الحكاية الكبرى الأوسع (شأنه شأن «القلعة السوداء»، و«العفريت المسجون»، وحكاية ملكة تدمر... إلخ)، إذ نرى فى الفصل الرابع أن موضوعات الحكايات التى ينطوى عليها إطار مدينة النحاس السردى تعزز موضوعاته من مثل تقوى الزهاد والحاجة إلى التواضع والرضى بمشيئة الله بتأكيدات إضافية. وتشهد إضافة تلك القصص إلى (ألف ليلة) على حرص مؤلفى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر المتأخرين على تماسك موضوعات مصادرهم. وعموماً، فمن المفيد، فيما أرى، أن نبحث فى الأفكار التى تحكم كل سلسلة قصصية ملحقة، على نحو فردى، بدل الإصرار على أبحاث ذات

وجهة أخرى؛ مثل الصلة الفاترة الشكلية بنواة المخطوطة G الأصلية وموتيفاتها السردية [٢٤].

ب ـ الصياغة الشفاهية واللغة الأدبية فى (ألف ليلة)

يخبرنا ابن النديم أن أبا عبدالله محمد بن عبدوس الجهشيارى صاحب (كتاب الوزراء):

«ابتدى... بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره، وأحضر المسامرين فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون واختار من الكتب المصنفة فى الأسمار والخرافات ما يحلا بنفسه وكان فاضلا، فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام، يحتوى على خمسين ورقة وأقل وأكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاءمافى نفسه من تتميمه ألف سمر» [٢٥].

وتلقى إشارة الجهشيارى (ممثل الحكومة العباسية فى القرن العاشر) التى ذكرناها توا الضوء على الكيفية التى صنفت بها منتخبات القصص العربية فى العصر الوسيط. وهذا المؤلف على وجه الخصوص قد اعتمد على المصادر بنوعيها، المكتوبة والشفاهية، التى تداولتها ألسنة رواة القصص المحترفين. ويجب أن نضع فى الاعتبار ما لهذه المصادر بنوعيها من تأثير عند تقييم مجموعة مثل (ألف ليلة).

وقد سجل الباحث الإنجليزى ريتشارد هول Richard Hole ـ الذى نشر سلسلة من المحاضرات بعنوان (ملاحظات على أسمار ألف ليلة) ـ تعليقات الرحالة عليها قائلا:

«يقول الكولونيل كبر Colonel Capper فى تأملات طريقه للهند مارا بمصر أثناء عبوره الصحراء إنه قبل أن يقرر أى شخص مزية تلك الكتب، سيكون شاهد عيان على تأثيرها على الذين فهموها فهما أفضل. لقد تيسر لى أكثر من مرة أن أرى العرب فى الصحراء متحلقين حول النيران، يستمعون إلى تلك القصص بانتباه وسعادة تنسيهم تماما التعب والنصب الذى كان يستغرقهم منذ لحظات» [٢٦].

ويذكرنا هذا بأن الحكايات التى تشتمل عليها (ألف ليلة) كانت فى الأصل من أسمار الليالى الشفاهية، وكان القصد يتجه أصلا إلى إلقائها والاستماع إليها. وقد انعكست الصياغة المترتبة على هذا القصد على المخطوطات المستخدمة لتسجيل روايات متنوعة للحكايات. فراوى الحكايات العليم بها يجد فى النصوص المتلاحمة ـ بعضها أو كلها ـ مع مغامرات (ألف ليلة) مادة ومصدرا يغترف منه ويؤوب إليه فى استلهام حكايته. ويشير ماكدونال ـ فى دراسته عن التاريخ الأقدم لـ (ألف ليلة) The Earlier History of the Arabian Nights ـ لمخطوطات الحكايات التى تشتمل عليها مكتبة الراوى المحترف فى دمشق [٢٧].

ويسجل لين Lane ملاحظاته على القص الشعبى من (ألف ليلة) فى القاهرة فى أوائل القرن التاسع عشر، فيلاحظ أن ثمن مخطوطة (ألف ليلة) كان مرتفعا جدا بالنسبة لأغلبية الرواة. وبناء على كلامه، فإن «العناترة» (أو الرواة الذين كانوا يقصون على الناس مغامرات البطل الفارس العربى عنترة) كثيرا ما كانوا يقرأون من نص مكتوب للحكاية بصوت مرتفع وكان ذلك جزءاً من أدائهم العلنى [٢٨].

لقد لفت بيتر مولان Peter Molan الانتباه إلى عبارات من مثل «قال الراوى» و« قال صاحب الحديث» التى يتكرر ذكرها خلال الكثير من نصوص مخطوطات (ألف ليلة). ويصف مولان هذه العبارات بأنها «دخيلة» وغير جوهرية بالنسبة للحوار والسياق السردى الذى تقع داخله، ويناقش تلك الأمثلة الشاذة لـ «قال» المرتبطة بالمصدر الشفاهى للحكايات المدونة فى مخطوطات (ألف

ليلة) (٢٩)... وأنوه باختصار إلى أن عبارات من مثل «قال صاحب الحديث» أميل إلى الظهور فى المواضع الانتقالية فى النص. وغالبا ماتقع قال «الدخيلة» بين خاتمة القصيدة وخاتمة السرد النثرى. أو قد تأتى فى نهاية حكاية صغرى ـ ترويها إحدى الشخصيات ـ تندرج داخل إطار أوسع، فتشير إلى العودة إليه، ونجد أن النساخ كانوا يكتبون فى نصوصهم مثل تلك العبارات بحروف كبيرة لا تتسق فى حجمها ولا فى نوع الحبر المسجلة به مع النص المكتوب المحيط. ولهذا نفترض أن قال «الدخيلة» قد عدت دليلا بصريا وعلامة تنبه أى راو يقع بصره على الصفحة إلى تغير وشيك فى الصوت السردى (٣٠).

ويكشف نص (ألف ليلة) بين الفينة والفينة عن الإشارات الأخرى لخلفية صياغته الشفاهية، كما يبدو فى تلك الفقرة من حكاية مريم الزنارية: «وقد كان لخروج تلك الجارية من مدينة أبيها حديث غريب وأمر عجيب نسوقه على الترتيب حتى يطرب السامع ويطيب»(٣١). تحيل تلك العبارات «نسوقه.. حتى يطرب السامع ويطيب» على وجود الراوى وجمهور المستمعين، أكثر مما تشير إلى العلاقة بين الكاتب والقارئ. ولسوف يفهم المطلعون على الأدب العربى الوسيط، فى النص السابق، استخدام السجع؛ فإيقاع النثر أمر محبب للإلقاء الشفاهى؛ والتعبير الكلامى والشكل المسجوع يستدعيان للأذهان بيئة الإلقاء الشفاهى التى انطلقت منها (ألف ليلة).

وبرغم ما سبق، فالطبعات الصادرة من (ألف ليلة) أبعد من أن تعد نسخا مباشرة دونما تعديل من الصياغة الشفاهية العامية. فنصوص مخطوطات B و MN من أعمال محققين مثقفين من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، أعادوا كتابة الكثير من المواد الأصلية طبقا لقواعد الفصحى الأدبية العربية. ولقد راعوا هجاء كل كلمة على نحو سليم، وصاغوا الحوارات على نحو يهدف إلى محو آثار العامية وإحلال معجم راق بدلا من تعبيراتها، وغيروا تركيب الجملة ليستقيم إعرابها ويصح بناؤها وفق قواعد اللغة الفصحى. بل إن مخطوطة G من القرن الرابع عشر التى تنحو لغتها نحواً عاميا أكثر مما تفعل المخطوطة B أو MN قد تأثرت بالأساليب العربية الفصحى.

وقد تميل الأبنية الفصحى إلى استخدام الحلى الكلامية لتزيين النص على نحو فيه مبالغة وإسراف قد يخرجها عن حدود الصحة. وهذا مانجده فى المخطوطة G. وسوف نجد مايبرر هذا لو تتبعنا تقاليد الفترة الأيوبية والمملوكية الأدبية التى كان مؤلفو الأعمال الأدبية فيها يجهدون أنفسهم لإحداث تأثير بلاغى من خلال تطوير أبنية الفصحى الأدبية. وهذا ماينبه إليه محسن مهدى حين يرى أن الخطاب فى المخطوطة G يؤلف لغة ثالثة لا هى بالعامية الخالصة ولا بالفصحى التامة بل هو أسلوب تعبيرى يجمع بينهما. ومن ثم فلا يمكن أن توصف (ألف ليلة) ـ التى تجلت عبر النصوص المتنوعة بحق التى سجلتها ـ بأنها مجموعة من الحكايات الشعبية المدونة لأنها ظلت تحيا بوصفها تأليفا حاذقا تم على أيدى مؤلفين استخدموا أشكالا متنوعة من الكتابة الأدبية العربية ليحيطوا بتقليد سرد شفاهى. ومن الحكمة إذا أردنا أن نقيم حكايات (ألف ليلة) أن نسلم بالتفاعل التام داخل النصوص بين خلفية من الأداء الشفاهى وتواتر تأليف مكتوب (٣٢).

وفى دراستى الحالية أستخدم اصطلاح الصائغ «redactor» فى إطار مناقشتى قضية «المؤلف» فى كل حكاية من حكايات (ألف ليلة) بذاتهـا، وذلك على النحو الذى يراه به أندرياس حامورى Andreas Hamori حين يقول:

«الصائغ اصطلاح عرفى، فصياغة الكتاب [أى ألف ليلة] تستدعى نسقا من التسلسل بغية إحداث تأثير. فكم من الأيدى شاركت فى صنع هذا؟ لا يمكننا أن نعرف»(٣٣).

لا شك أن كل صائغ قد أفاد من خيال الرواة الشفاهيين ـ الذين تناولوا القصة وزينوها قبل أن تصير مهيأة للكتابة ـ وأنه قد تأثر هو ذاته بالمراجعات النصية التى قامت بها أجيال النساخ السابقين. فكلمة «الصائغ» إذن تنصرف إلى من يقف فى نهاية تلك السلسلة من التناقل الشفاهى والتواتر النصى، وهو الشخص المسؤول عن نسق الحكاية التى تصلنا فى شكلها النهائى المكتوب فى المخطوط أو النص المطبوع.

وصف تقنيات قص مختارة من (ألف ليلة):

فى هذا القسم من الدراسة أعرض لأساليب سرد استعملها صائغو (ألف ليلة) ولجأوا إليها فيما لا حصر له من قصصها (...).

١ ـ دلالة التكرار:

لقد جمعت تحت هذا العنوان إشارات متكررة لبعض الشخصيات والموضوعات التى تبدو غير ذات مغزى عند ذكرها أول مرة؛ بحيث يبدو ظهورها مصادفة عارضة، لكنها تعود إلى الظهور فيما بعد أو فى موضع متأخر الحديث، فتقتحم النص اقتحاما يبرهن على قيمة الدور الذى تلعبه.

ومن الأمثلة الجيدة على هذه التقنية ما نجد فى حلقة مبكرة من حلقات حكاية شهر زاد وشهريار ذات الإطار الأوسع، كما نجدها فى طبعة ليدن للمخطوطة G (٣٤)، إذ يحل شاه زمان ضيفا على أخيه شهريار فينزل فى قصر يطل على بستان مغلق. ويعنى المؤلف عناية خاصة بتفاصيل المكان وبإيضاح موضع حجراته ونوافذها وكيف كانت تطل على البستان. ثم يخبرنا فى نهاية الوصف بما قاله شاه زمان من عبارة يقصد بها خيانة زوجه التى تفتتح بها الحكاية. وقد لا تدرك قيمة تلك الإشارات التفصيلية إلى قصر الملك، وشرفته المطلة على البستان وقصر الجوارى والنساء المقابل وبكاء شاه زمان. ولكن المؤلف، فى الحقيقة، قد ذكر كل تلك التفاصيل حتى نجد فيها إرهاصا وتمهيداً لتطور الحبكة التالية. فذات يوم خرج شهريار الملك للصيد وحده بعد أن اعتذر أخوه شاه زمان عن الخروج معه، وكان فى القصر شبابيك تطل على بستان أخيه فنظر وإذا بباب القصر المقابل قد فتح، وخرجت زوج أخيه تتبعها حاشية من الجوارى والعبيد فدخلوا البستان ورآهم شاه زمان من شرفته وقد أخذ بعضهم يواقع بعضا، فهان ما عنده من القهر والغم؛ إذ وجد أن أخاه قد حل به ما أصابه هو نفسه من قبل.

ومن الأمثلة الأخرى التى نستشهد بها على دلالة التكرار ومعناه، مثل نستمده من رواية ليدن لحكاية التاجر والجنى (٣٥)؛ إذ تفتتح الحكاية بوصف البطل التاجر وقد وضع فى خرجه كسرات من الخبز وبعضا من التمر استعدادا للرحيل. قد يبدو وصف طعام الرجل الذى تهيأ للقيام برحلته أمرا عاديا إلى أن ننتقل إلى المشهد التالى فنستشعر عكس ذلك حين يشتد الحر بالرجل التاجر فيجلس تحت ظل شجرة ويأكل كسرة من الخبز وتمرة طوح بنواتها بعد أكلها، فلم يلبث أن ظهر له عفريت طويل أو جنى عظيم يطالب برأسه جزاء قتله ابن الجنى حين طوح نواة التمرة فأصابت صدر العفريت الصغير وقتلته فى الحال. ويناشد التاجر البائس الجنى العفو ويلتمس منه الرحمة، وهذا يحيلنا على قصص طلب الفدية التى تؤلف عددا كبيرا داخل سلسلة القص هذه.

وفى هذين المثلين اللذين سقناهما، نجد الإشارة الأولى التى تقبع فى خلفية المشهد، كالشرفة التى تطل على البستان أو الخرج المملوء بكسر الخبز والتمر، تؤسس موضوعا تمهد للظهور له فى اللحظة المناسبة،

ومن ثم يخلق المعنى المتكرر تأثيرا ظاهريا يرهص به عرضا، ولا يلبث أن يظهر فى لحظة متأخرة، مما يبعث فى نفس الجمهور إحساساً بالسعادة عندما يتعرفه أخيرا ويبرهن على أهميته.

٢ ـ أسلوب الكلمة المفتاح

يشرح روبرت ألتر Robert Alter هذا المصطلح فى كتابه (فن الأدب الإنجيلى The Art of Biblical Literature) بوصفه «أسلوب الكلمة الهادية Lead-ing - word style». وقد ابتكر هذا المصطلح مارتين بوبر Martin Buber وفرانز روزينتسفايج Franz Rosenweig وطبقاه فى حقل الدرسات النصية الإنجيلية، بحيث يعنى «تكرار الكلمات المقصود» فى قطعة أدبية ما. إن الكلمة المفتاح تعبر عادة عن موضوع أساس أو موتيف مهم فى قصة من القصص، بحيث يهيئ تكرار هذه الكلمة للموضوع أن يفرض نفسه على انتباه القارئ شيئا فشيئا (٣٦).

ويناقش بوبر فى تصدير ترجمته الإنجيل الألمانية نسق الجذر (الفعلى) الثلاثى فى العبرية والإمكانات التى يتيحها أو ييسرها للتكرار الكلامى. ويميز صنف تقنيات التكرار التى تعتمد على كلمة مفتاح، محددا لها هذا الاصطلاح بوصفها «كلمة أو جذر كلمة، يقع مرارا على نحو دال فى نص، أو فى سلسلة نصوص متصلة، أو فى مجموعة نصوص تنتظمها وحدة كلية. وبتتبع تلك التكرارات يمكن أن نقبض على معنى النص ونحل شفراته... والتكرار كما قد ذكرنا لا يقتصر على تكرار الكلمة بعينها بل يمتد إلى تكرار جذر الكلمة. وفى الحقيقة، فإن اختلاف الكلمات يمكن فى أغلب الأحيان أن يكشف حدث التكرار المحرك. وقد دفعنى إلى هذه التسمية ما ينشأ عن تضام الأصوات المتصلة الواحد منها بالآخر من حركة. فلو تخيل المرء النص الكلى الممتد أمامه أمكنه أن يستشعر موجات تروح وتجيء بين الكلمات» (٣٧).

وما يصدق على الجذر العبرى الثلاثى وينطبق على الإنجيل يصح فى العربية. وفى (ألف ليلة) يمكن أن نتبين الكلمة المفتاح فى حكاية «مدينة المجوس» فى رواية المخطوطة M N، وهى إحدى الحكايات الفرعية التى يحتويها إطار حكاية الصبية الأولى (وهى بدورها حكاية يتضمنها إطار أكبر خاص بالحكاية المعروفة باسم «حكاية الحمال وصبايا بغداد الثلاث») (٣٨)، وتحكى حكاية أخوات ثلاث جهزن مركبا محملا بالبضائع وسافرن أياما وليالى وغفل «الريس» عن الطريق فتاهت المركب ودخلت مجرى غير البحر المقصود، لم يسلكه البحارة من قبل، حتى لاحت لهم مدينة، وبعد أن غاب الريس الذى ذهب يستطلع الأمر ساعة عاد يدعو ركابه إلى رؤية المدينة، ليتعجبوا من صنع الله فى خلقه ويستعيذوا من سخطه. فلما طلعوا المدينة وجدوا كل مافيها مسخوطا حجارة سوداء ووجدوا القصور خالية من الحياة، فقد سخط كل من فيها حجارة سوداء فتعجبوا من هذا واجتازوا الأسواق (٣٩).

ويلفت لين فى ترجمته (ألف ليلة) نظرنا إلى دلالة الجذر الفعلى:

«س خ ط التى تعنى مخلوقا إنسانيا لعنه الله فتحول إلى حجر، وينصرف هذا فى مصر عموما إلى تمثال قديم. وهكذا ابتكر العرب فكرة المدن التى تحجر أهلها، من مثل قصة الصبية الأولى من صبايا بغداد الثلاث» (٤٠).

ويلاحظ لين فى معجمه العربى الإنجليزى كذلك أن المعنى الأول لاسم المفعول «مسخوط» هو الممسوخ لاستحقاقه لعنة الله. كما يسجل لين بالإضافة إلى ذلك الجذر «مسخوط» الذى ينصرف إلى معان من مثل «الكراهية والغضب أو عدم الرضى والاستهجان» (٤١).

قد يفهم من كلمة «مسخوط» ببساطة فى مدلولها الواسع معنى الانتقال أو التحول. ويلاحظ بيرتون Burton فى تعليقه على تلك الحكاية أن مسخوط: «تنطبق فى الغالب الأعم على تغير فى الشكل كتغير شكل إنسان مسحور إلى شكل قرد، وبلغة بسيطة تنطبق على تمثال من الحجر ... إلخ»[٤٢]. وفى موضع آخر من نسخته لـ (ألف ليلة) يقدم فيه شرحا آخر للكلمة، فيراها تعنى «تحولا (بشعا فى الغالب) إلى هيئة تمثال». وقد طرحت إلماحات لين إشكالية فى نسخة MN تتصل بفعل تعجب «الريس» فى بداية تلك الحلقة من «مدينة المجوس» حين يقول: «تعجبوا من صنع الله فى خلقه واستعيذوا من سخطه». ويستخدم المؤلف هذه الجملة لترجيع صدى معان تتجاوب بين «سخط» و «مسخوط» وكلمات مشتقة من الجذر ذاته « س خ ط ». إن حضور الاسم «سخط» يضفى على المسخوط ظلا من معنى دينى، وهذا المعنى الدينى الذى ينجم عن التقابل بين الكلمات يشير إلى أن سكان المدينة قد مسخوا عقابا لهم وجزاء استحقاقهم غضب الله وبطشه خاصة.

ومما يثرى مناقشتنا ويزيد عرضنا تشويقا أن نورد ملاحظة عبد القاهر الجرجانى (ت ١٠٧٨ م) فى سياق من سياقات (دلائل الإعجاز)؛ حيث يرى أنه قد اتضح بما لا يعترضه الشك أن الألفاظ فى ذاتها لا معوّل عليها، وأن اللفظ تبع للمعنى فى النظم، وأن لا نظم فى الكلم ولا ترتيب، حتى يتعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك[٤٣].

ويلاحظ ج . ج. هڤان جيلدر G. J. H.von Geld-er فى تحليله عمل الجرجانى أن «القيمة لاتستند إلى كلمات مفردة، بل لاتساق عجيب فى العبارة»[٤٤]. ويمكن أن ينطبق رأى الجرجانى فى «اتساق المعانى» على ما نجده من معان فى حكاية «مدينة المجوس»، مثل إيراد عبارة «أستعيذ من سخطه» فى موضع يسبق مباشرة العبارات التى تصف المدينة المفقودة وسكانها الممسوخين. ويذكر مؤلف مخطوطة MN القارئ بمعنى جذر «مسخوط» محيلا على المعنى الأصلى الذى يتعلق بسخط الله وغضبه على غير الأتقياء. فكلمة «سخط» و«مسخوط»، تتردد داخل إطار القص هذا بوصفها كلمة مفتاحا تركز العناية على القيم الأخلاقية موضع اهتمام الحكاية.

وتتصل أحداث الحكاية بوصف نزول الركاب والبحارة إلى البر وطلوعهم إلى المدينة وتجولهم بالأسواق، وتجترئ البطلة على الدخول إلى قصر الملك وتدهش حين تكتشف الملك والملكة وحاشيتهما وقد مسخوا جميعا أحجارا سودا. وقد وصف كل واحد منهم بتعبير «مسخوط»، حتى تلتقى فى النهاية بشاب حسن المنظر هو الوحيد الذى نجا من أهل المدينة ويخبرها بقصة أهل المدينة وكيف عصوا الله ولم يستمعوا إلى نذيره أو يستجيبوا له فأنزل سخطه عليهم جزاء عبادتهم النار ومسخهم حجارة سوداء وأنجاه جزاء ما كان يكتم من إسلام:

«ولم يزالوا عاكفين على ما هم عليه حتى نزل عليهم المقت والسخط من السماء عند طلوع الفجر فمسخوا حجارة سوداء وكذلك دوابهم وأنعامهم»[٤٥].

وينتهى إطار مدينة المجوس عندما تعود البطلة إلى رفاقها وتخبرهم بما قد سمعت توا: «فأخبرتهم بما رأيت، وحكيت لهم قصة الشاب وسبب مسخ أهل المدينة وماجرى لهم فتعجبوا من ذلك»[٤٦].

لقد وصف حال أهل المدينة وما حل بها ـ نتيجة لسخط الله ومقته ـ بكلمات مشتقة من جذر واحد «س خ ط »، ولا تؤكد تلك الكلمة ـ الموتيف العلاقة بين الأحداث وتوثقها فحسب، بل تميز حدود الحكاية

الصغرى فى بدايتها ونهايتها داخل إطار الحكاية الكبرى التى تنطوى عليها.

ويمكننا أن نلاحظ فى حكايات أخــرى من حكايات (ألف ليلة) كيف تعمل «الجملة المفتاح» - من حيث تنصرف إلى جمل تامة وتراكيب كلية - (وباعتبارها توسعة لنموذج بوبر)؛ فتتكرر فى مواضع ملحوظة داخل الإطار الذى يلفُّها.

وسوف نرى فى الفصل الثانى من هذه الدراسة كيف تستخدم «الجملة المفتاح»: «لو أبقيتنى لأبقاك الله» كى تربط الحكايات الصغرى بمرمى حكاية «الصياد والعفريت» الأبعد وبإطارها الأوسع. وفى جملة «إن فى ذلك لعبرة لمن اعتبر» المفتاح، تلخيص أخلاقى نصادفه مرارا فى حكاية «مدينة النحاس» من (ألف ليلة).

وبرغم أن المؤلف (كما سنرى فى الفصل الرابع) يقوم بصياغة تنويعات على هذا التحذير الأخلاقى، فإن الحكاية كلها تدور فى محيط الكلمة المفتاح «عبرة» و«اعتبر»، كما لو كان يلفت الانتباه إلى الاهتمامات الموضوعية التى تربط بين الحلقات المتنوعة فى الحكاية وتوحد ما بينها.

٣ - النماذج الموضوعية والنماذج الشكلية

ينتظم البناء فى تلك الحكايات من (ألف ليلة) - شأنها شأن غيرها من أشكال الخيال الفنى المصاغة بحذق ومهارة - انتظاما يلفت المتلقى إلى عناصر سرد بعينها من دون سواها: الكلمات الدوّارة، والإشارات المتكررة، وحشد العبارات الوصفية حشدا يحيط بأشياء معينة ومختارة، وغير ذلك من مثل هذه النماذج التى تعين القارئ على تمييز أحداث بعينها وفهم قدرها من الأهمية فى غمار السرد. وبمجرد أن ينتبه المتلقى إلى النماذج التى تمنح السرد هيكله، يستشعر متعة اكتشاف لما يقوده القاص خلسة نحوه؛ أى لبؤرة الحكاية. ومهما يكن، فعلى القارئ الذى يسعى إلى استكشاف تلك النماذج أن يحذر اختبارها فى حدود من الأحداث ضيقة؛ فقد لا يهيئ الحدث المستقل والحوار الواحد سياقا كافيا يكشف للقارئ المتفحص عن مغزاه فى الحكاية التى يتناولها، بل عليه أن يهتم بالحدث الخاص فى علاقته بباقى السرد، وبالطريقة التى تلتحم بها الأحداث والعناصر الأخرى فى الحكاية.

لقد لاحظت، فى دراستى قصصا بأعيانها، نوعين من النماذج البنائية؛ أحدهما موضوعى والآخر شكلى. وأعنى بالنموذج الموضوعى thematic patterning ما ينبث بين الأحداث المتنوعة وقوالب الحكاية من مفاهيم متواترة وموتيفات أخلاقية. وقد يصاغ هذا النموذج الموضوعى فى حكاية مصنوعة بحذق ومهارة صياغة تؤكد الفكرة البارزة وتثبت الوحدة التى تقتسمها أحداثها المتنوعة، وقوالب القص فيها.

فالنموذج البنائى فى «حكاية الصياد والجنى» يوثق الصلة بين الحكاية والقصص التى تنطوى عليها؛ بحيث يمكن أن نعبر عن فكرتها الأساسية فى عبارة مباشرة مؤداها أن الإساءة إلى الصديق أو من أحسن إليك بدافع من عدم الثقة أو الحسد واحتدام الغيرة تؤدى حتما إلى الندم والحسرة.

ويتجلى هذا التصور فى حكاية الصياد «الكبرى» وفيما تنطوى عليه من حكايات صغرى مثل حكاية «يونان ورويان» Yunan and Duban والزوج الغيور والببغاء. هذه القصص تتصل موضوعيا - بالطبع - بإطار الحكاية الكبرى الأوسع؛ أعنى حكاية شهرزاد التى تلتمس بطريقة أدبية طريقا للنجاة من بطش ملك تتملكه نوازع الشك والغيرة.

ومن أمثلة النماذج الموضوعية الأخرى ما نجد فى حكاية «مدينة النحاس» التى قد تبدو لأول وهلة ذات وحدة بنائية صغيرة. فالحدث الأول الذى نرى فيه مجموعة من المسافرين الباحثين عن قماقم نحاسية قديمة فى صحراء شمال أفريقيا، تعترضه على الدوام حكايات فرعية، كالحكاية المدونة فى نقوش بوابة قصر قوش بن شداد، وحكاية العفريت المسجون بسبب حرب سليمان مع الجن، ومواجهة ملكة تدمر وحراس جثتها. وفى كل حكاية من تلك الحكايات الصغرى نجد شخصية تألق نجمها ذات مرة فازدهت واغترت ثم انطفأ نجمها وذل كبرياؤها حتى سلمت بقدرة الله وعلوه فوق كل قدر وجاه، فتعزز تلك الحكايات الصغرى مرمى الحكاية الكبرى وموضوعها الذى يرى أن الغنى والخيلاء يغويان الإنسان ولا شفاء منهما إلا بالزهادة والشقاء. وهكذا يوجد نموذج (الغرور ـ عقاب الله ـ طاعته والخضوع لإرادته) الموضوعى بين الحكاية والقصص المتنوعة التى تندرج فى إطارها.

أما النموذج الشكلى، فأعنى به تنظيم الأحداث والوقائع والإشارات التى تؤلف حكاية من الحكايات وتمنحها شكلها. وهذا النموذج الشكلى ـ عندما يخطط بمهارة ـ يتيح للمتلقى فرصة اكتشاف البناء والحبكة والمشاركة فى حلها مما يشعره بالمتعة. ومن الأمثلة على هذا ما نجد فى حكاية الشيوخ الثلاثة الذين مروا بتاجر فى الصحراء يوشك أن يذبحه جنى قصاصا منه، (ولقد صادفنا الجزء الأول من هذه الحكاية بالفعل فى ما قدمت من تحليل لأحداث من «التاجر والعفريت»). ويهتم المؤلف بوجه خاص بما جلب كل شيخ معه من حيوان يدعو إلى الاستغراب؛ فالشيخ الأول جاء ومعه «غزالة»، أما الثانى فجاء ومعه كلبتان سوداوان من كلاب الصيد، وأما الثالث فقد جاء ومعه «بغلة زرزورية». وهنا يتجه الشيخ إلى الجنى مناشدا إياه أن يطلق سراح الرجل قائلا له: «لو أنى حكيت لك حكايتى مع هذه الغزالة ورأيتها عجيبة، أتهب لى ثلث دم هذا الرجل؟» فقبل الجنى. ومن ثم لا يستعصى على المتلقى أن يتعرف على الفور على النموذج الشكلى لواحدة من سلسلة القصص تلك؛ فكل واحد من الشيوخ يتقدم بدوره ليقص حكاية غريبة عن حيوانه مطالبا بثلث دم التاجر حتى ينقذوا حياته برواية قصصهم الثلاث[٤٧].

ومن شواهد النموذج الشكلى الأكثر تطورا ما نجد فى سلسلة قصص بعنوان «حكاية الأحدب»[٤٨]؛ حيث تواجهنا شخصيات أربع: سمسار نصرانى، ورئيس طباخين [مباشر] وطبيب يهودى وخياط، وقد مثل كل واحد منهم أمام السلطان يخبره بقصة عجيبة لينجو بحياته. وتصل تلك الحكاية (من صنف موتيف الفداء) بوضوح بين إطارها الكلى وإطار الحكاية الكبرى، أى حكاية شهرزاد التى تروى قصصها لتتفادى الموت. والأكثر من ذلك أن كل واحد من شخصيات حكاية الأحدب حين يحكى كيف لقى رجلا بلا حراك على نحو مريب، كان يجيب الراوى حين يسأله: كيف جنى جزاء ما اقترف بأن فى إجابته قصة يقدمها فداء للسلطان. وكان آخر هؤلاء الأربعة الخياط الذى حكى للملك كيف قابل فى وليمة شابا أعرج. ولقد أراد الجلوس فلما رأى على المائدة نفسها «مزينا» أراد الخروج، وقد علل هذا بأن المزين كان سبب عرجه. ولا يلبث الشاب أن يروى عليهم قصة، فيصر المزين على أن يتبعها بمجموعة قصص واحدة عن نفسه تعقبها حلقات ست عن ستة من الإخوة الذين ساء حظهم وتشوهت أعضاؤهم. ولا تبتغى قصص المزين تقديم أية فدية شأن قصة الخياط، بل هى على عكس ما روى من القصص الأربع التى رويت على السلطان فى إطار قصة الأحدب الأوسع. ولا يبدو أن ثمة اهتماما موضوعيا واحدا أو مغزى أخلاقيا يحكم قصة المزين. فالإخوة الستة كلهم قد مسهم الأذى، وإن كان بعضهم يستحق العقاب جزاء شهوته، فالبعض الآخر ـ خاصة الأخ الثالث والرابع ـ

ضحايا بريئة من ضحايا محتال شرير. والوصف الموجز للكيفية التي آل بها حال الأخ لما هو عليه فصار أعمى أو مخصيا أو مقطوع الشفتين أو الأذن، هو ما يجمع بين حلقات هذه السلسلة[٤٩]. وهذا النموذج البنيوى من نماذج التمثيل بالأشخاص وتشويه أعضائهم يربط بين قصص الإخوة الستة شكليا من جانب، ويجمع بين سلسلة المزين (الحلاق) والأحدب فى وحدة كلية أكبر من جانب آخر، وذلك حين يعرض فى كل حكاية من حكاياتها الأربع المندرجة فى إطارها نموذجا شكليا من نماذج التشويه/ العاهات. ومن ثم يعوض افتقاد الوحدة على المستوى الموضوعى فى قصص الإخوة الست المنطوى عليها إطار سلسلة حكاية المزين تميم شكلى متماسك.

٤ ـ التصوير الدرامى

ينصرف التصوير الدرامى فى رأيى إلى تصوير موضوع أو شخصية بواسطة حشد وافر من التفاصيل الوصفية أو الإشارات الصامتة والحوارات، تصويرا بصريا خياليا يضعها أمام عينى المتلقى حية. ومن ثم، فهو مقابل للتصوير الموجز، حيث يخبر المؤلف جمهوره عن شيء أو حدث باختصار دون أن يبعث الحياة فى المشهد أو دون أن يشجع المتلقى على تصوره تصورا بصريا. ويضع واين بوث Wayne Booth ـ فى كتابه (بلاغة الفن القصصى The Rehtoric of Fiction) الذى يحلل فيه الرواية الحديثة ـ تحديدات مماثلة للفروق بين ما يدعوه «العرض» Showing و«الإخبار» Telling.

عندما يعرض الكاتب لجمهوره المتلقى شيئا، فإن ذلك يعنى بسطه ونقله نقلاً درامياً، يضفى على الواقع كثافة الحقيقة الوهمية. أما عندما يخبر جمهوره المتلقى بوقوع حدث أو يصدر حكما على شخصية من الشخصيات، فإنه يستخدم ملكاته وقدراته فى التأليف ليلخص الموقف دون أن يجعل له حضورا خياليا[٥٠].

ولكى نفهم كيفية عمل تلك التقنيات، علينا أن نلجأ إلى مقارنة طريقتين فى التعبير عن مشاهد متناظرة فى حكايتين من حكايات (ألف ليلة)، وأخص منهما حكايتين تصوران تصويرا نموذجيا العقاب الذى ينزل بالبطل فى صورة بتر. والمشهد الأول يقع فى قصة العاشق الذى قبل أن يتهم بالسرقة واعترف بها زورا وبهتانا؛ فقد أتى أفراد من العائلة خالدا عامل البصرة وحاكمها بشاب بهى الطلعة تسلل إلى بيتهم، فقبضوا عليه واتهموه بالسرقة فاعترف بجريمته. ولقد بدا الفتى لخالد أفصح وأنبل من أن يكون لصا. ولم يجد الوالى بدا أمام إصرار الفتى على ذنبه من أن يأمر رسميا بمحاكمته وتوقيع العقاب عليه، برغم قناعته الداخلية ببراءة الفتى وبأن لديه من الأسباب ما يدفعه لإخفاء حقيقة أمره. ولقد حاول خالد، خفية، أن يعرف منه سببا يدفع عنه شر العقوبة فلم يفلح. وعندما حان وقت محاكمته فى اليوم التالى وسأله القاضى للمرة الأخيرة قبل أن ينطق بالحكم أصر على موقفه دون أن يكشف حتى نهاية القصة عن أنه عاشق دخل البيت لموعد مع الابنة. ولقد ارتضى لنفسه أن يعد لصا حتى يحمى شرفها. ويجرى مشهد البتر على النحو التالى:

«فلما أصبح الصباح حضر الناس ليروا قطع يد الشاب ولم يبق أحد فى البصرة من رجل ولا امرأة إلا وقد حضر ليرى عقوبة ذلك الفتى. وركب خالد ومعه وجوه أهل البصرة وغيرهم، ثم استدعى القضاة وأمر بإحضار الفتى فأقبل يحجل فى قيوده ولم يره أحد من الناس إلا وبكى عليه وارتفعت أصوات النساء بالنحيب فأمر القاضى بتسكيت النساء ثم قال له: إن هؤلاء القوم يزعمون أنك دخلت دارهم وسرقت مالهم فلعلك سرقت دون النصاب؟ قل بل سرقت نصابا كاملا. قال: لعلك شريك القوم فى شئ منه؟ قال بل هو

جميعه لهم ولا حق لى فيه فغضب خالد وقام إليه بنفسه وضربه على وجهه بالسوط وقال متمثلا بهذا البيت:

يريد المرء أن يعطى مناه
ويأبى الله إلا ما يريد

ثم دعا بالجزار ليقطع يده فحضر وأخرج السكين ومد يده ووضع عليها السكين فبادرت جارية من وسط النساء عليها أطمار وسخة فصرخت ورمت نفسها عليه ثم أسفرت عن وجه كأنه القمر وارتفعت بين الناس ضجة عظيمة»(٥١).

لقد ظهرت المحبوبة مضحية بسمعتها، وأفشت سرها إنقاذا لحبيبها.

ولسوف نعود إلى مشهد البتر فور أن نلقى نظرة على مشهد البتر الثانى الذى ورد فى «جزاء الإحسان». وفيها يحظر ملك أحمق حظراً تاما على أى شخص أن يخرج صدقة أو يبذل إحسانا وإلا قطعت يده. وتتوالى الأحداث فنجد شحاذا جائعا يقصد امرأة - نرى فيما بعد أنها بطلة القصة - فقال لها: «أعطنى من فضل الله». فقالت: «كيف أعطيك وقد أمر الملك بقطع يد من يتصدق». فقال لها: «استحلفك الله أن تعطينى صدقة لوجه الله» «فلما استحلفها بالله رق قلبها له فوهبته رغيفى خبز». ولما بلغ خبر هذا الملك استدعاها وقطع يدها ثم عادت إلى بيتها (٥٢).

مختصر، صارم، مباشر:

إن تجاور النصين يدفع إلى طرح السؤال عن كيفية استخدام التصوير البصرى الدرامى فى مشهد البتر فى حكاية «العاشق»، بالمقارنة لما يقنعنا به المؤلف نفسه حين يستخدم تقنية عرض موجز فى حلقة مماثلة من حلقات «جزاء الإحسان». ويفسر هذا فى رأيى أن مشهد العقاب فى حكاية «العاشق» يمثل ذروة الحكاية الصغرى، ومن عادة «ألف ليلة» فى حكاياتها أن تدخر التصوير البصرى الدرامى خاصة للمشاهد التى تقع فى قلب السرد، وهذا ينطبق على المثل الذى نسوقه هنا. أما ما يلى ظهور الفتاة فى الميدان العام فيروى بإيجاز بارع، إذ أمكن تفادى عقاب الفتى بعد أن اشتهر حب العاشقين وأقنع «خالد» أبا الفتاة أن يسمح لهما بالزواج. بينما يتمهل المؤلف فى وصف مشهد العقاب: الجمهور المنتخب، ونظرات الاستعطاف فى عينى الشاب المتعثر فى أغلاله، والحوار الممتد بين القاضى والسجين، ووصف «خالد» الغاضب الذى يئس من بذل المحاولات لإنقاذ الفتى فهب يلطمه بالسوط. ومن شأن كل تلك التفاصيل البصرية أن تبطئ من إيقاع السرد، مع الحفاظ على تماسكه دون انحلال فى العقدة، إلى آخر لحظة، عندما تهب البطلة والسياف يكاد ينفذ سكينه. وهكذا يمكّن التصوير البصرى الدرامى المؤلف من زيادة حدة التوتر فى المشهد فيرفع من درجة تمتع المتلقى بالإثارة. هذا فى مقابل ما نجد فى مشهد البتر فى «جزاء الإحسان» الذى لا يقع فى بؤرة السرد بحال من الأحوال. ولذا، يعرض مشهد العقاب عرضا موجزا لأنه مجرد مدخل للذروة الحقيقية التى نبلغها فى مشهد تبرئة دوافع المرأة النبيلة بعد أن طردت [على حالها بعدما قطعت يدها] مع طفلها المعلق برقبتها، وظلت تتجول حتى وجدت مجرى مائيا، فانحنت تشرب وتبل عطشها الشديد الذى بلغ مبلغه لطول تجوالها وتعبها وأساها، ولما مالت إلى الأمام سقط الطفل فى الماء، فجلست تبكى عليه بكاءً حارا. وبينما هى على هذه الحال أبصرت فجأة رجلين يمران بها فسألاها: «ماذا يبكيك» فردت: «كان طفلى متعلقا برقبتى فسقط فى الماء». فقالا لها: «أتودين أن نعيده إليك؟» فقالت «نعم» فدعوا الله متضرعين، فعاد الطفل إليها دون أن يمسسه سوء أو يصيبه أذى. ثم سألاها:

«هل تودين أن يرد الله عليك يديك؟» فقالت: «نعم» فدعوا الله كما فعلا من قبل، فارتدت إليها يداها أجمل مما كانتا. فقالا لها: «هل تعرفين من نحن؟» فقالت: «الله وحده يعلم». فقالا: «نحن رغيفا الخبز اللذان تصدقت بهما على الشحاذ»(٥٣). لقد ادخر المؤلف التصوير البصرى الدرامى لتلك الحلقة التى توضح الموضع الأخلاقى الذى يحكم القصة كلها وتستحقه دون سواها.

الهوامش :

(١) Bayard Dodge, ed. and Translator, **The Fihrist of al-Nadīm: a Tenth - Century Survey of Muslim Culture** (New York : Columbia University Press, 1970), vol. 2, pp. 712-713.

(٢) الزمخشرى: **الكشاف عن حقائق التنزيل**، بيروت، دار المعارف. دون تاريخ، جـ٣، ص٢١٠.

ويصف فيليب حتى، Philip Hitti, فى كتابه **History of theArabs**, London: Macmillan & Co., 1956), p. 273 النضر بن الحارث بوصفه شاعرا مغنيا، كانت حكاياته تنافس الوحى فى كسب رضا الناس. وكانت قريش ــ قبيلة النبى صلى الله عليه وسلم ذاته ــ من بين سكان مكة فى فترة حياة النبى عليه الصلاة والسلام. مما حدا بكثير منهم أن يعادى الوحى القرآنى. بداءة. وبناءً على الأسطورة العربية كانت عاد وثمود حضارتين من حضارات الجزيرة العربية القديمة. ويخبرنا الجزء السابع من القرآن عن بعض هؤلاء القوم، وكيف عوقبوا على تكذيبهم المرسلين إليهم من الرسل. وكان رستم Rustam وبهرام Behram أبطال الملحمة الإيرانية القديمة. وكانت الحيرة عاصمة مملكة تقع فى شمال شرق الجزيرة العربية، تحالفت مع ملوك إيران الساسانيين.

(٣) نقلا عن Nabia Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the 'Thousand Nights',» **Journal of Near Eastern Studies**, 8 (1949), p. 155.

(٤) Ibid., p. 155.

(٥) إفلاح عمر الأدلبى: **نظرة فى أدبنا الشعبى**. دمشق، اتحاد الكتاب العرب. ١٩٧٤، ص٤٥.

(٦) Judith Miller, «Egypt Bans Copies of '1,001 Nights',» **The New York Times**, Monday, May 20, 1985, p. A6.

(٧) صبرى العسكرى : **نتائج ثقافية لمصادرة ألف ليلة وليلة**، الأهرام، القاهرة، الأحد، ١٦ يونيو ١٩٨٥ ص١٤. وفيما يخص كاريكاتير المحررين عن ألف ليلة وليلة، والخلاف الدائر حولها: انظر: **الأهرام** السبت، ٢٣ مارس ١٩٨٥، ص١٣. والجمعة ٢٩ مارس، ١٩٨٥، ص١٧، والثلاثاء ٩ أبريل ١٩٨٥، ص٩.

(٨) سلوى العنانى: **قضية ألف ليلة وليلة**، الأهرام، الجمعة، ١٩ أبريل ١٩٨٥، ص١٤.

(٩) نشر أحمد بهجت سلسلة مقالات بلغ عددها خمسا فى ركنه اليومى بالصفحة الثانية من جريدة **الأهرام**، تبدأ من السبت ٢٠ أبريل ١٩٨٥. وقد ظهر نقده سلوى العنانى وذكره القرآن فى المقال الخامس منها بتاريخ الأربعاء ٢٤ أبريل ١٩٨٥.

(١٠) أحمد بهجت: الأهرام، الاثنين ٢٢ أبريل ١٩٨٥، الصفحة الثانية. وفيما يخص مقالات أخرى من الأهرام عن هذا الخلاف، انظر: منى رجب: **بعد قضية كتاب ألف ليلة وليلة. هل هى مقدمة للعبث بكتب أخرى**، الأهرام، الأحد ٧ أبريل ١٩٨٥ ص١٣. وياهر الجوهرى: **ألف ليلة وليلة وأدب البرنوجرافيا**، [الأدب المكشوف]. الجمعة ١٩ أبريل ١٩٨٥ ص١٤. ومقال بغير عنوان لأحمد بهاء الدين، فى عمود **يوميات**. السبت ٢٥ مايو ١٩٨٥ ص٢٠.

(١١) ابن النديم: **الفهرست**، جـ٢ ص٧١٣، ٧١٤.

(١٢) المسعودى: **مروج الذهب**، تحقيق.

C. Barbierde Meynard (Paris: L'Imprimerie impériale, 1861-1877), Vol. 4, pp. 90-91.

رواية وترجمة أبوت، مرجعها السابق ص١٥٠.

(١٣) Abbott, op. cit, pp. 132, 151-152,

Enno Littmann, s.v. «Alf Layla wa Layla» **The Encyclopaedia of Islam**, 2nd ed. (Leiden, E. J. Brill, 1960), vol. 1, p. 361.

(١٤) Littmann, op. cit, pp. 361-363;

وكذلك مقاله:

«Anhang: Zur Entstehung and Geschichte von Tausendundeimer Nacht,»

فى كتابه:

Eazahlungen aus den Tausendundeim Nachten (Wiesbaden: Insel-Verlag, 1953), vol. 6 p. 717.

وعن العلاقة بين الأدب الشعبى الإغريقى والعربى، انظر:

Gustave von Grunebaum, **Medieval Islam: a Study in Cultural Orientation**, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1953), chapter 9, «Creative Borrowing: Greece in the Arabian Nights,» pp. 294-319.

(١٥) H. Zotenberg, **Histoire d''Ala al-Din ou La Lampe merveilleuse.** Texte arabe publié avec une notice sur quelques manuscrits des Mille et une Nuits (Paris: Imprimerie Nationale, 1888), pp. 16-23, 47.

(١٦) Littmann, «Alf Layla,» p. 362.

(١٧) أما عن نص جالان Galland وتاريخ مخطوطات **ألف ليلة** انظر:

Muhsin Mahdi, ed., **The Thousand and One Nights (Alf Layla wa-Layla) from the Earliest Known Sources** (Leiden: E.J.Brill, 1984), vol 1, pp. v-ix, 25-36.

وانظر كذلك :

Abbott, **op. cit.**, pp. 132-133.

(١٨) Zotenberg, **op. cit.**, pp. 16-23, 47.

(١٩) Duncan Black MacDonald, «The Earlier History of the Arabian Nights» **Journal of the Royal Asiatic Society** (1924), pp. 353-397.

وانظر كـذلك فى مناقـشـة بحث مـاكـدونال : Littmann, «Alf Layla,» p. 361,

(٢٠) Littmann, «Alf Layla,» p. 360;

Zotenberg, **op. cit.**, pp. 45-46.

وللاطلاع على طبعة حديثة لمخطوطة بولاق انظر: محمد قطة العدوى: تحقيق ألف ليلة وليلة، بغداد: مكتبة المثنى، دون تاريخ. جزآن.

وللاطلاع على طبعة ماك ناكتن انظر:

W. H. MacNaghten, ed., **The Alf Layla or Book of the Thousand Nights and One Night** (Calcutta: W. Thacker & Co., (1839-1842), 4 vol s.

(٢١) Mahdi, **op. cit.**, Vol. 1, pp. 25-36

(٢٢) وللاطلاع على حكاية **الزوج الغيور والببغاء** انظر: طبعة ليدن جـ١ (الليلة الرابعة عشرة) ص٩٨ـ٩٩. وللاطلاع على حكاية **الأمير المسحور** انظر: طبعة ليدن جـ١ (الليلة الخامسة والعشرين) ص١٢٢. وكلا الدراستين قد نوقش فى الفصل الثانى من الدراسة الحالية.

(٢٣) وهكذا نجد حكايات من مثل: **الصياد والجن**، **والأمير المسحور** اللتين شغلتا مكانا من نص **ألف ليلة** من القرن الرابع عشر G ـ نجدهما فى مجموعة قصص مستقلة دون عنوان من القرن الثامن عشر، شأن مخطوطة باريس BN3651 و 3655 ويمكن أن نجد أن حكايتى **الجواد الأسود**، **والخليفة الصياد وهارون الرشيد** (اللتين يشتمل عليهما نص مخطوطة القرن الثامن عشر ZER) وجودتهن بالرباط برقم ٦١٥٢ (بالمكتبة الملكية بمراكش) ضمن مجموعة قصص مستقلة عن **ألف ليلة**، يرجع تاريخها إلى ١٢٨١هـ ـ ١٨٦٤م.

(٢٤) ثمة استثناء من هذا التعميم يخص القصص التى يرد فيها ذكر هارون الرشيد (ونجده فى مواضع عدة من حكايات ZER التكميلية) ويمكن أن تعد هذه الشخصية موازيا للملك شهريار، خاصة فى رغبته التى لا تهدأ وفى التسلية وتكرار التهديد بالعنف.

وأعرض لتلك النقطة فى مناقشتى حكاية **الخليفة المزيف** فى الفصل الثالث من الدراسة. كما أشير إلى استخدام الطبعة B صيغة تجذب الانتباه لرواية هذه القصة على شهريار.

(٢٥) ابن النديم: **الفهرست** جـ٢ ص٧١٤.

(٢٦) Richard Hole, **Remarks on the Arabian Nights' Entertainments** (London: Cadell & Davies, 1797; reprint: New York: Garland Publishing, 1970), p. 7.

(٢٧) MacDonald, **op. cit.**, p. 370.

(٢٨) Edward William Lane, **Manners and Customs of the Modern Egyptians** (London: J. M. Dent & Sons, Everyman's Literary Edition, 1954), pp. 419-420.

(٢٩) Peter D. Molan, **The Arabian Nights: The Oral Connection,** Edebiyat-n. s. vol II, nos, 182 (1988), p. 195.

(٣٠) ومن أمثلة المخطوطات التى كتبت فيها عبارة «قال الراوى» والمواضع الغريبة التى ذكرت فيها «قال» بحروف كبيرة لا تناسب الكلام المحيط بها، انظر: مدينة

النحاس Paris 3651 صحيفة ٤٠ وما بعدها، والخليفة المزيف Paris 3663 صحيفة ٨٥أ وما بعدها.

انظر كذلك طبعة ليدن من **ألف ليلة** جـ٢ صحاف ف ٦٥، ٥٦.

(Christ Church Arabic Ms 207) وصحائف ٧١، ٧٢ (Paris 3612). وفى **مدينة النحاس** من مخطوطة (Paris 3668) صحائف ٥٣ب، وما بعدها. وفى هذه المواضع استخدم حبر أحمر فى كتابة عبارات من مثل «قال الراوى» وفى عبارات أخرى تنبه إلى تغير المتحدث فى أجزاء الحوار من النص. هذا على عكس الحبر الأسود الذى استخدم فى كتابة بقية السرد.

(٣١) B. vol. 2 (Night 878), p. 431.

وانظر كذلك بداية **ألف ليلة** (بطبعة ليدن جـ١ ص٥٦): «ويتضمنه أيضا سير جليلة يتعلم سامعوها الفراسة». و العبارة الأخير محفوظة فى متون الكثير من نصوص المجموعة ذات الأصل السورى. لاحظ عبارة شهرزاد عندما شرعت تروى حكاية **نور الدين وشمس النهار** [ليدن جـ١ ص٣٧٩]: «وهو حديث أبو الحسن [كذا]. وما جرى له مع جارية الخليفة شمس النهار يطرب السامع وهو بهجة حسن الطوالع».

(٣٢) Mahdi, op. cit., vol. 1, pp. 37-51.

وانظر كذلك:

Johannfuck, '**Arabiya: Recherches sur L'histoire de la Langue et du style arabe** (Paris: Librairie Marcel Didier, 1955), pp. 177-191.

(٣٣) Andreas Hamori, «A comic Romance From the Thousand and one Nights: The tale of Two Viziers,» **Arabica** 30: 1 (1983), p. 38, n. 1.

(٣٤) Leiden, vol. 1, pp. 57-59.

(٣٥) **Ibid.** pp. 72-73.

(٣٦) Robert Alter, **The Art of Biblical Narrative** (New York: Basic Books, 1981), p. 92.

(٣٧) اقتبسها وترجمها Alter, op. cit., p. 93.

(٣٨) رواية حكاية **مدينة المجوس** موجودة فى المخطوطة MN (جـ١ ص١٢٣: ١٢٨) وفى مخطوطة B (جـ١ ص٤٤: ٤٦). وفى مخطوطة ليدن (جـ١ ص٢٠٣: ٢٠٧) التى تفتقد نماذج MN من الكلمة. وثمة مقارنة لروايات النسخ الثلاث فى مقال:

D. Pinault, «Stylistic Features in Selected Tales: The thousand and One Nights» (Ph. D. diss, University of Pennsylvania, 1986), pp. 172-194.

(٣٩) MN Vol. 1, p. 123.

(٤٠) Edwarlane, **The Arabian Nights' Entertainments** (New York: Tudor Publishing Co., 1927), p. 1209, n. 1.

(٤١) Edward William Lane, **An Arabic-English Lexicon** (Beirut: Librairie Liban, 1968), vol. 4, p. 1325.

(٤٢) Richard Burton, **The Book of the thousand Nights and a Night** (London: Burton Club for Private Subscribers, «Bagdad Edition,» n.d), vol. 1, p. 165, n. 1, and vol. 10, p. 362.

(٤٣) عبد القاهر الجرجانى: **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجى القاهرة. مكتبة القاهرة، ١٩٦٩. ص٩٠.

(٤٤) G. J. H. Van Gelder, **Beyond the line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem** (Leiden: E. J. Brill, 1982), p. 131.

(٤٥) MN Vol. 1, p. 127.

(٤٦) **Ibid.** p. 128.

(٤٧) هذا هو بناء تلك السلسلة من القصص الذى نجده فى B جـ١ ص٧: ١٠، وفى MN جـ١ ص١٢: ٢٠، لكنه من الطريف أن G (كما نجد فى طبعة ليدن ـ١ ص٧٨: ٨٦) من وجهة نظر النموذج الشكلى ناقصة نقصا واضحا. ففى G ـ شأن ما نجد فى النصين المصريين ـ يناشد الشيخان الأولان الجنى أن يهب كل واحد منهما ثلث حياة التاجر، فيتهيأ المتلقى لنموذج من حكايات ثلاث. ويروى الشيخ الأول والثانى كلاهما قصة طريفة عن الحيوان الذى يسوقه بين يديه، كما نجد فى B و MN . ولكن عندما يأتى دور الشيخ الثالث لا نجد فى رواية G ما يصف حيوانا يسوقه أمامه ومن ثم فلا قصة لديه تستحق الرواية. ولا تتضمن G فى هذا الموضع فى الحقيقة غير عبارة صريحة تقول: «وأخبر الشيخ الثالث الجنى بقصة عجيبة أغرب من القصتين السابقتين فسر سرورا عظيما واهتز طربا، وقال: أعطيك ثلث حياة الرجل». فـ G تخبرنا أن الشيخ قد روى قصة وحسب دون أن نعرف كنهها. على عكس ما نجد فى النموذج البنائى الذى يتمثل فى رواية كل شيخ من الشيخين قصة كاملة، فقد حرم المتلقى سماع القصة الثالثة التى تفترضها بنية السرد. ويتضح من الاقتباس السابق أن G تسلم بالنموذج البنائى الذى يشتمل على الشيوخ الثلاثة وفكرة [القصاص] المقسم إلى ثلاثة أجزاء، لكنها تتخلى فى النهاية عن هذا البناء ببساطة شديدة.

(٤٨) الحكاية موجودة فى ليدن جـ١ ص٢٨٠ : ٣٧٩، وB جـ١ ص٧٣ : ١٠٦ وMN جـ١ ص١٩٩ : ٢٧٨.

(٤٩) يقع بعض مشاهد البتر موقعا مركزيا بينما يقع البعض الآخر فى مواضع عرضية غير محورية. وثمة اختلاف مهم بين الطبعات الثلاث فى قصة أخى المزين الخامس. وتنتهى النصوص المصرية (فى MN جـ١ ص٢٧١ وB جـ١ ص١٠٣) بلصوص قد هبطوا على الأخ الخامس من إخوة المزين، وقطعوا أذنه، وهى حادثة غير موجودة فى رواية ليدن للحكاية. ولا يقع هذا الحدث موقعا جوهريا تماما داخل حكاية الأخ الخامس لكنه يربط الحكاية بإطارها الأوسع من خلال ما يقدم من موتيف البتر/ التشويه، الذى يميز كل حكايات سلسلة الأحدب. وهكذا تقدم الروايات المصرية فى هذا الموضع مثلا أدل على القدرة على توظيف نموذج شكلى فى تحقيق وحدة بنائية تضم سلسلة من الحكايات المختلفة غير المترابطة، أكثر مما يفعل النص السورى.

(٥٠) Wayne Booth, **The Rehtoric of Fiction** (Chicago: University of Chicago Press, 1961), pp. 3-9, 40.

(٥١) B Vol 1 (Nights 298), p. 471.

(٥٢) B Vol 1 Night 348), p. 527.

(٥٣) **Ibid.**

مخطوطات
ألف ليلة وليلة
فى مكتبات أوروبا
مخطوط منتاجو بأكسفورد

فاطمة موسى*

لعل حديث اكتشاف أوروبا طرفا من قصص (ألف ليلة وليلة) فى أخريات القرن السابع عشر، وظهور أول ترجمة لهذه القصص إلى اللغة الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، من أطرف قصص التقاء الحضارات التى نعرفها ؛ لما نتج عن ذلك من أثر فى تاريخ الأدب الفرنسى والأدب الإنجليزى من اهتمام بالقصص الشرقى والعمل على اقتناء مخطوطات لـ (ألف ليلة) وغيرها من المجموعات، هذا مع تنوع شخصيات الرجال ـ من رحالة وجنود وموظفين ـ الذين كانوا يستكتبون الرواة فى أنحاء المشرق الإسلامى ثم يبيعون تلك المخطوطات «الثمينة» لمكتبات الملوك والوجهاء فى أوروبا، إلى جانب مكتبات الجامعات والمتاحف.

كل ذلك يشكل فصلا مهما وشيقا فى تاريخ الآداب الأوروبية وفى دراسة تيارات التأثر المتبادل فى تاريخ الآداب بين أوروبا والمشرق فى مختلف العصور. وهو الأساس لاهتمامنا فى القرن العشرين بدراسة أدبنا الشعبى وكتاب (ألف ليلة وليلة) بالذات. وتعتبر دراسة أستاذتنا سهير القلماوى أول دراسة عربية أكاديمية تقدم للقارئ والباحث العربى خلاصة بحوث امتدت فى أوروبا وأمريكا لما يزيد على قرنين من الزمان.

كان المستشرق الفرنسى أنطوان جالان (١٦٤٦ ـ ١٧١٥) أول من قدم (ألف ليلة وليلة) إلى قراء الفرنسية، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وغيرها من لغات أوروبا (١٧٠٤ ـ ١٧١٢). كان جالان من خريجى مدرسة الألسن التى أنشأها الوزير الفرنسى كولبير تمهيدا لإعمال سياسة «شرقية» لملوك فرنسا. ونلمح فى حياة جالان الوظيفية والعلمية اختلاط السياسة بالتجارة بالطموحات الأدبية والبحثية مما يميز المستشرقين منذ بداية اهتمام أوروبا بدراسة ذلك الشرق، البعيد الغريب، مع بداية العصر الحديث.

* أستاذ الأدب الإنجليزى ـ كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

وفد جالان إلى القسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية سكرتيرا للسفير الفرنسى فى أخريات القرن السابع عشر، وكانت السفارات إلى الدولة العثمانية تمولها شركات التجارة الكبرى ويحدد بقاؤها فى المشرق بعدد قليل من السنوات. وكان جالان مكلفا بجمع مخطوطات ومسكوكات لخزانة الملك التى أضحت فيما بعد نواة المكتبة الوطنية فى باريس، وكذلك لحساب أفراد من المولعين باقتناء المخطوطات والآثار الفنية. قام جالان بعدد من الرحلات فى تركيا والشام لهذا الغرض، وسمع فى إحدى رحلاته طرفا من قصص (ألف ليلة وليلة). وعندما عاد إلى فرنسا بانتهاء مهمته فى مفتتح القرن الثامن عشر، أرسل له من حلب مخطوط لـ (ألف ليلة) من ٤ أجزاء كان البداية لهذا الفصل الفريد فى تاريخ الآداب الشعبية والرسمية على السواء، ومازالت المكتبة الوطنية بباريس تحتفظ بأجزاء ثلاثة من مخطوط جالان[1].

إلا أن الحديث عن مخطوط جالان فى المكتبة الوطنية، وما صدر عنه من بحوث، بعضها ذو أصل ثابت موثق وبعضها يشتط فى التكهنات، جدير بفصل منفرد. وما يعنينا إثباته هنا أن جالان كان أديبا ذا قلم، ولم يكن مترجما ملتزما، ألبس ترجمته «ثوبا أوروبيا» قربها إلى أذهان قرائه وأذواقهم، فنجحت (ألف ليلة) على يديه فى غزو خيال القارىء الأوروبى حتى يومنا هذا. ظهر الجزء الأول من ترجمة جالان الفرنسية سنة ١٧٠٤، وتوالت الأجزاء حتى ١٧١٢ (عشرة مجلدات). وظهر مجلدان بعد وفاته بسنتين (١٧١٧)، وترجم النص الفرنسى مباشرة إلى الإنجليزية وأعيد طبعه مرات ومرات (أحصيت فى المكتبة البريطانية ـ مكتبة المتحف البريطانى ـ ١٩ طبعة مأخوذة عن جالان قبل نهاية القرن ١٨)، وأثارت الترجمة فى بريطانيا الفضول والشغف نفسيهما اللذين أثارتهما فى فرنسا.

كان القرن الثامن عشر يمثل سيادة الأدب الكلاسيكى والقيم التقليدية الراسخة فى كل الفنون، وكان الأدب الفرنسى هو المثال الذى يحتذى فى الآداب الأوروبية الأخرى، فطلعت فيه (ألف ليلة وليلة) ظاهرة فنية خلابة تمثل النقيض الصارخ لكل مقتضيات الفن الكلاسيكى الصارم، فكانت قذى فى أعين أصحاب الاعتدال وأساطين الذوق السليم، لكن جمهرة القراء وجدوا فيها متنفسا للخيال المغرب المنطلق، وأدرك الكتاب والناشرون احتفاء السوق بهذا النوع من القصص فمضوا يلبون حاجته إليها، فإذا بظاهرة أدبية جديدة هى فن أو «مودة» القصص الشرقى تنتشر فى فرنسا ومنها إلى إنجلترا وبقية أوروبا، ورحب الناشرون بأى قصص أو «ليال» شرقية من أى نوع، فظهرت على الفور (قصص تركية) (١٧٠٦)، ثم (قصص فارسية)، وهى ترجمة (ألف يوم ويوم) الفارسية، ترجمها بتى دى لا كروا زميل جالان فى مدرسة الألسن، وذكر فى مقدمتها أنه حصل عليها من شيخ فارسى أسماه «درويش مكلس»(مخلص)، وتبعتها (قصص صينية) و(قصص مغولية)...، كلها نشرت بالفرنسية ومنها ترجمت إلى الإنجليزية وإلى لغات أوروبية أخرى، وكلها تسبقها مقدمات تدعى أن الكتاب ترجمة لمخطوط حصل عليه المترجم أو صديق له أثناء رحلة فى بلاد الشرق العجيب، لا فرق فى ذلك بين قصص شرقى أصيل، وكتابات مختلفة من نسج خيال مؤلف فرنسى أو إنجليزى. وأغرق الناشرون سوق الكتاب بهذه القصص؛ فاتهم النقاد كتاب (القصة الشرقية) بالكذب والمبالغة فى وصف القصور الفاخرة والجواهر الثمينة والدور الذى يلعبه السحر فى حياة أبطال الحكايات، وشكك بعضهم فى صحة نسبة هذه القصص إلى أصل شرقى ابتداء. إلا أن جمهور القراء ظل على شغفه بها، واستمرت بابا مفتوحا لكل من يبحث عن شهرة أو مال، حتى اتهم اسكندر بوب ـ شاعر الكلاسيكية المبرز ـ الخاملين من الكتاب بأنهم أضحوا «يطبخون» القصة الشرقية بنصف ريال!

أضحى همّ كل من وطئت قدماه بلدا من بلاد المشرق أن يحصل على مخطوط لـ (ألف ليلة)، لأسباب

ثقافية أو تجارية، وكل يعلن عند عودته عن حصوله على مخطوط «كامل» لـ (ألف ليلة وليلة)، مما يفسر العدد الكبير فى مكتبات أوروبا، والاختلاف الواضح بينها حسب البلد مصدر المخطوط ومكان كتابته.

زاد عدد الرحالة والموظفين الأوروبيين فى الشرق (من الإنجليز والفرنسيين خاصة) فى أخريات القرن الثامن عشر بازدياد التجارة والتعامل مع الدولة العثمانية وامتداد مسرح التنافس المسلح على المستعمرات إلى شبه القارة الهندية، وكثرت كتب الرحلات عن الشرق ومذكرات «المسافرين» من كل جنس، وأخذ عدد من الرحالة على عاتقه الشهادة بصحة ما جاء فى (ألف ليلة) من وصف لعادات الشرقيين وطرق معيشتهم، كما حرص عدد منهم على وصف جلسات المستمعين فى المقاهى وطريقة الرواة فى إلقاء القصص. ومن أشهر هذه الكتابات شهادة طبيب يدعى باتريك راسل نشرها فى كتاب عن مدينة حلب فى ١٧٩٤، وكان الكاتب قد خلف أخاه باعتباره طبيبا مقيما فى حلب فأقام فيها ما يزيد على عشرين سنة، ونشر طبعة جديدة لكتاب الأخير عن «الطاعون» باسم (التاريخ الطبيعى لمدينة حلب) أضاف إليه فصولا عن حياة أهل حلب خاصة وأهل الشام وبلاد الدولة العثمانية عامة، فأضحى موسوعة شيقة للحياة الاجتماعية والثقافية لأهل هذه المدينة العربية العريقة. أورد باتريك راسل فى كتابه وصفا لطريقة إلقاء الراوى قصص (ألف ليلة وليلة)، وقال فى وصفه جملة تناقلتها المجلات الثقافية آنذاك، ولعلها كانت المرة الأولى التى يناقش فيها القارئ الأوروبى طريقة إلقاء القصص الشعبى فى المحافل ويسقطها على ما يعرفه من ملاحم هوميروس وأشعار أجداده النورديين والأنجلو سكسون - قال راسل إن الراوى يقوم بإلقاء «شبه مسرحى»، ويكاد يعبر بالحركة وهو يحكى القصة، وأضاف أنه من المعتاد أن يترك البطل أو البطلة فى مأزق، ويفلت هاربا من بين المستمعين كى يحفزهم على ارتياد المقهى فى الليلة التالية ليستمعوا إلى ما تبقى منها.

وصف راسل المخطوط الذى حصل عليه فى حلب بعد مرور قرابة تسعين عاما من تاريخ مخطوط جالان، ذاكرا أن اسمه بالعربية (Elf Leily)، ولم يزد ما جمعه بشق النفس على ٢٨٠ ليلة لندرة الكتاب فى حلب!

أيد مستشرق من الضباط الذين خدموا فى الهند رواية راسل عن طريقة القص فى (ألف ليلة) بوصف طريقة الراوى فى الهند! وكان الكتاب والقراء فى أخريات القرن الثامن عشر لا يفرقون كثيرا بين الهند والشام، فكله عندهم شرق؛ على اختلاف اللغة والجغرافيا والعادات.

انتهز الكابتن سكوت النقاش الذى ثار فى الدوريات الثقافية الإنجليزية حول أصل (ألف ليلة وليلة) وطريقة روايتها والفروق بين القصص المذكورة فى نشرات متفرقة، وأعلن عن حصوله على:

«نسخة من (ألف ليلة وليلة) كاملة لعلها أكمل نسخة وردت إلى إنجلترا وربما أوروبا قاطبة، اشتراها من الأستاذ وايت أستاذ كرسى اللغات الشرقية فى أكسفورد، فى ٧ أجزاء مخطوطة جمعها فى تركيا والليفانت (شرق البحر الأبيض المتوسط) السيد إدوارد ورتلى منتاجو».

نشر هذا الخبر فى المجلد الثانى من (ذخائر شرقية) ١٧٩٧[٢] على لسان الناشر المستشرق - الدبلوماسى - الرحالة - سير وليم أوزلى الذى أكد للقراء أن المخطوط الجديد يحوى كثيرا من القصص التى لم ترد فى ترجمة جالان، وأنه يأمل أن يصدر الكابتن سكوت ترجمة لـ (ألف ليلة وليلة) كاملة. وقدم سكوت قائمة بمحتويات المخطوط مقسمة على ألف ليلة وليلة فعلا،

موضحا أن هناك فجوة، من ١٤٠ ليلة، سقطت بين الجزئين الثانى والثالث.

يشير ريتشارد بيرتون، فى الثبت الذى أورده فى الجزء العاشر من ترجمته لـ (ألف ليلة)[٣] فى أخريات القرن التالى، إلى هذا المخطوط باسم «مخطوط سكوت». وتبعه فى ذلك الباحثون فى تاريخ (ألف ليلة) وإن ذكروا جميعا أنه أصلا يعود إلى ورتلى منتاجو الذى حصل عليه من «تركيا»، وكان اسم تركيا يستخدم للدلالة على جميع مناطق الدولة العثمانية. وهو المخطوط الذى نفصل الحديث عنه فى هذا البحث لأهميته فى نظرنا من وجهين: أولا لأنه أول مخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) خرج من مصر إلى بريطانيا، وقد أهمله الباحثون. وثانيا لأثره المباشر فى كاتب من أهم كتاب القصة الشرقية فى الأدب الإنجليزى هو وليم بكفورد مؤلف قصة «فاثك» أو الخليفة الواثق (١٧٨٦).

*

مخطوط ورتلى ـ منتاجو لـ (ألف ليلة وليلة) من مقتنيات المكتبة البودلية بأكسفورد تحت رقم Orient 550-7 . ذكره زوتنبرج[٤]، وهو العمدة بين الدارسين الأوروبيين لمخطوطات (ألف ليلة) فى أخريات القرن الماضى، ولكنه اعتبره ثانويا من حيث القيمة إذ «يحتل مكانا هامشيا لطبيعة قصصه وطريقة توزيعها، ومصدره غير مؤكد». وتبع زوتنبرج جميع الباحثين فى قصص (ألف ليلة) ومصادرها حتى مايا جرهارد[٥] فى الستينيات من قرننا هذا، كما خلط بعضهم بينه وبين مخطوط أصغر محفوظ فى مكتبة كلية كرايستشرش فى أكسفورد.

ولعل السبب فى إهمال المترجمين الإنجليز هذا المخطوط هو ضعف إلمام كل من الأستاذ وايت المستشرق المحترف، وكابتن سكوت المستشرق الهاوى، باللغة العربية، خاصة العامية المصرية، وكذلك الفحش الصريح لعدد من القصص المصرية التى تميز هذا المخطوط (وهى المجموعة التى اختارها ريتشارد بيرتون بالذات وترجمها فيما سماه «ليال إضافية»[٦] أفرد لها المجلد الخامس من الليالى الإضافية التى ألحقها بترجمته الشهيرة لألف ليلة فى عشرة مجلدات).

يرجع تاريخ المخطوط فى المكتبة البودلية بأكسفورد إلى سنة ١٨٠٢، عندما باعه سكوت لهذه المكتبة، ووضع له فهرساً بالحكايات وعدد الصفحات فى كل جزء باللغة الإنجليزية وكذلك بالعربية، وكانت قائمة المحتويات بالإنجليزية قد نشرت فى (ذخائر شرقية) ١٧٩٧، وأضيف إليها البيان نفسه باللغة العربية فكشف عن ضعف إلمام سكوت باللغة العربية والخط العربى كذلك، وقد أثبت فى مقدمة المجلد الخاصّ بالفهرس عن أصل المخطوط أنه:

«جلبه من الشرق السيد إدوارد ورتلى منتاجو المحترم وبيع فى جلسة بيع مخطوطاته بالمزاد، اشتراه الأستاذ وايت من جامعة أكسفورد ثم باعه لجوناثان سكوت الذى باعه بدوره إلى أمناء المكتبة البودلية المبجلين».

أضفى سكوت على المخطوط الصفات نفسها التى ذكرها متباهيا فى (ذخائر شرقية) (١٧٩٧): «أكثر نسخة كاملة Perfect لـ (ألف ليلة) وردت لإنجلترا وربما أوروبا جمعاء»، مع تأملات عن الفروق بين نسخ (ألف ليلة وليلة) وغيرها من القصص الشرقى، مما ورد إلى أوروبا آنذاك، كما نقل إلى صفحات الفهرس نص المكاتبات التى نشرتها مجلة «جنتلمانز ماجازين» بشأن مخطوط (ألف ليلة) الذى اشتراه باتريك راسل من حلب، وغير ذلك من استفسارات القراء وتعليقاتهم، لتصبح صفحات الفهرس المهدى «إلى مجلس الأمناء المبجل من خادمهم جوناثان سكوت» ٥٥ بدلا من ٣٢.

على أن نغمة حديث سكوت عن المخطوط تبدلت تماما بعد أن باعه لمكتبة البودليان، وتقاضى ثمنه لا ريب، فبعد الإعلان على لسان المحرر لـ (ذخائر شرقية) أن «من المنتظر أن يصدر مالك المخطوط ترجمة كاملة وأمينة تعطينا نصاً مرضيا لألف ليلة وهو الأستاذ العلامة مالك المخطوط»، ودعم سكوت هذا الأمل بإعلان عن نشر «ترجمة لقصص (ألف ليلة وليلة) لم ترد فى جالان، يترجمها سكوت من مخطوط ورتلى منتاجو من ٧ أجزاء، جلبه من تركيا وهو اليوم فى حوزة جوناثان سكوت»، وذلك فى الصفحة الأخيرة من كتاب له صدر فى ١٨٠٠ بعنوان (قصص ونوادر ورسائل) ـ مترجمة عن الفارسية والعربية.

وعندما أصدر جوناثان سكوت طبعته التى زعم أنه راجعها ونقحها على الأصل العربى، اتضح أنها لا تزيد على ترجمة جالان المعروفة فى الإنجليزية منذ قرن، فيما عدا المجلد السادس الذى ضمنه عددا من الحكايات مأخوذة فعلا من مخطوط منتاجو، وكتب فى مقدمة الكتاب (١٨١١) يعلل مسلكه للقراء:

«.... كم أحبط وخاب أمله كمستشرق يتوهم أن لديه كنزا فى ٧ مجلدات من ألف ليلة وليلة يستحق عناء البحث والترجمة، إذ وجد أن عددا كبيرا من الحكايات لا يصلح للنشر باللغة الإنجليزية فنسبة كبيرة من هذه القصص خارجة على الأدب واللياقة والعدد الباقى أتفه من أن يثير اهتماما لدى القارئ الأوروبى، مهما كان أثرها فى جميلات الحريم وفى المستمعين فى مقاهى الشرق».

ظل مخطوط منتاجو فى البودليان يشكل علامة استفهام، خاصة بعد أن انتخب ريتشارد بيرتون أقذع الحكايات ونشرها فى الجزء الخامس من (ليال إضافية) وأهداها إلى ماكس مولر وأستاذ آخر من أمناء المكتبة لرفضهما نقل المخطوط إلى مكان يناسب المترجم!

ولعل خير ما أفاد به بيرتون فى بحوث مقارنة نسخ (ألف ليلة وليلة) أنه أورد مخطوط منتاجو وغيره من المخطوطات والنسخ المطبوعة فى زمانه فى ثبت أو جدول يوضح العلاقة بينها، ويظهر منه بوضوح أن هناك قصصا لم تظهر فى غير هذا المخطوط من نسخ (ألف ليلة).

وليم بكفورد ومخطوط منتاجو:

كان وليم بكفورد (١٧٦٠ ـ ١٨٤٤) أول من ذكر شيئا عن هذا المخطوط فى كتاب منشور، وهو ما يعرف بطبعة لوزان من «رواية ڤاثك» (١٧٨٧) بالفرنسية، وكانت الطبعة الإنجليزية للرواية قد صدرت فى لندن فى العام السابق وادعى مترجم الرواية وناشرها أنها قصة شرقية أصيلة وردت من الشرق مع عدد من المخطوطات والكتب «أحضرها رحالة أديب»، ومثل هذه المقدمة كانت كفيلة بذيوع القصة المنحولة ونجاحها تجاريا فى السوق. سارع مؤلفها الحقيقى بنشر الأصل الفرنسى وقدم له بتأكيد أنه مؤلف القصة وأن «سوء تصرف أحد الأدباء» أدى إلى نشر الترجمة الإنجليزية قبل النص الفرنسى الأصلى، ولكنها ليست مأخوذة عن أصل شرقى. ووعد القراء بنشر قصص شرقى فى المستقبل، وأنه قبس نوره من «مجموعة المخطوطات الشرقية الثمينة التى خلفها السيد ورتلى مونتاجو، وأصولها اليوم فى حوزة السيد بالمر المحامى ووكيل أعمال دوق بدفورد».

ولعل (ڤاثك) وظروف نشرها وشخصية مؤلفها[٧] من القصص المهمة فى تاريخ الصراعات الأدبية وما يحيط بظهورها من ظروف خاصة بالمؤلف والمجتمع المحيط به، ففى حالة بكفورد يظهر اعتراض الأهل والمربين على (ألف ليلة) وتوجسهم من تأثيرها على شاب تعلق الأسرة عليه الآمال فى أن يكون من رجال الدولة البارزين.

أولع بكفورد منذ طفولته بقصص الشرق العجيب وبكتب الرحلات والغرائب، وكان الوارث الوحيد لرجل

عصامى من التجار، وأصحاب مزارع القصب والعبيد فى جاميكا، مات عنه أبوه وهو فى العاشرة وكان أحد الأوصياء عليه رئيس الوزراء فى ذلك الوقت، ورعته أمه وهى من أسرة نبيلة فى اسكتلندا (آل هاملتون)، فأبقته بجوارها، وتوفر على تعليمه مدرسون خصوصيون فى كل فن، فنشأ شديد الحساسية متعدد المواهب وأولع بقصص (ألف ليلة وحكايات فارسية) وبالحديث عن الشرق عموما، وعزف عن الصيد والرياضة والمعارف الرجولية ـ من وجهة نظر أسرته ـ التى تطمح فى أن يصير يوما من الحكام، وتوجس أولياء أمره ومربوه من أثر الحكايات الشرقية على عقله الغض فحرمت عليه، بل أقنعه مؤدبه بإلقاء حزمة من المخطوطات المصورة الثمينة فى النار «قربانا على مذبح الذوق السليم»، وكتب بذلك مهنئا فخوراً إلى الوصى على الصبى، إلا أن ذلك الفتى الثرى لم يعدم من يزوده بالحكايات الممنوعة والرسوم والزخارف الشرقية التى يعشقها سرا، وعندما بلغ سن الرشد طرح عنه كل قيد، وانغمس فى «تعاطى» الحكايات الشرقية، واستأجر كبار الموسيقيين ومهندسى الإخراج ليعيش هو وضيوفه المنتخبون فى جو سحرى معزول تماما عن العالم الخارجى؛ لعبت فيه حكايات (ألف ليلة) المأخوذة من مخطوط منتاجو بالذات دورا مهما فى متعة نخبة الضيوف المدعوين لقصره لقضاء فترة أعياد الميلاد ورأس السنة. فى شتاء ١٧٨٠ ـ ١٧٨١؛ كتب بكفورد فى رسالة الدعوة لأحد ضيوفه يعده بتقديم حكايات من (ألف ليلة) «ساخنة، ملتهبة من فم الراوى مباشرة» مباهيا: «أستاذى للغة العربية مسلم من مواليد مكة»! وكانت ظاهرة المترجمين العرب، خاصة من اللبنانيين المسيحيين، منتشرة فى أوروبا فى ذلك الحين، إلا أن بكفورد أصر على أن مترجمه «مسلم من مواليد مكة»، ويشير إليه باسم زمير Zemir، ولعله كان يدعى «سمير»، فقد رأيت فى أوراق بكفورد(٨) الخاصة كلمة «سمر» مكتوبة بخط مبتدىء، وهو من مواليد الدولة العثمانية على أى حال، والإشارة إلى مكة بالذات إضافة رومانسية من الشاب الإنجليزى المتحمس أو إضافة من المعلم المترجم الذى يعمل على رفع أجره.

يتضح من فحص الأوراق الخاصة والمخطوطة التى خلفها وليم بكفورد(٨) أن حكايات (ألف ليلة) الساخنة، التى قدمها الشاب المنتشى بكسر أغلال الوصاية كانت من مخطوط منتاجو، فبين هذه الأوراق ترجمة إنجليزية تكاد تكون كاملة لمخطوط منتاجو إلا أنها مسودة وبخط لم أستطع أنا أو غيرى من الباحثين فى أوراق وليم بكفورد تعرّف صاحبه أو صاحبته من بين من كانوا يعملون فى خدمته، كما أنها ليست بخط بكفورد نفسه. ومن الواضح أن كاتب الترجمة كان يدون ما يسمع من «إلقاء شفاهى».

وإلى جانب هذه المسودات (يزيد حجمها على ألف صفحة فى فروخ ورق فوليو) هناك عدد كبير من قصص (ألف ليلة) مأخوذ عن المخطوط نفسه ومكتوب بالفرنسية مع تعديل فى الحبكة وفى القصة عموما يجعلها أكثر إحكاما، وهى من تحرير بكفورد نفسه، ونسخ أدبية فرنسية مسنة كانت تعيش فى كنفه وتراجع أسلوبه فى اللغة الفرنسية. كان بكفورد يزمع نشرها إذ وجدت فى أوراقه مقدمة كتبها لإحداها وهى حكاية «أنس الوجود والورد فى الأكمام»، يعترف بكفورد فى هذه المقدمة أن خياله جمح به فخرج عن النص العربى وأعاد كتابة القصة كما لو كان هو مؤلفها، وأن أستاذه حاول كبح جماحه بلا فائدة.

لم يكن بين الباحثين فى أعمال وليم بكفورد (التى بقى معظمها دون نشر فى أوراق) من يعرف اللغة العربية؛ فلم يثبتوا أو يحققوا الصلة الوثيقة بين «أوراق بكفورد» ومخطوط منتاجو لـ (ألف ليلة)، وكان همهم التنقيب عن حكاية أو شذرة يمكن أن يرجع إليها الأصل فى رواية (فاتك) (١٧٨٦)، ولو كان أحدهم

مسلما أو عربيا لما خالجه شك فى أن القصة منحولة وأنها أوروبية الفكر مع الاستعانة بأسماء أماكن وشخصيات من الشرق.

لم أعثر أنا أو غيرى على أصل لرواية بكفورد فى مخطوط منتاجو لـ (ألف ليلة)، ولم يكن الشاب الإنجليزى ذو الخيال الجامح فى حاجة إلى مرجع شرقى أكثر مما ورد عن الخليفة الواثق فى موسوعة ديربلو (١٦٨٩) وما قرأه فى (ألف ليلة) وغيرها من وصف لبذخ القصور وغلبة قوى السحر على حياة الناس، وأسماء أماكن ومدن تسحر الأذن كبغداد وسامرا واصطخار وشيراز والموصل وغيرها.

على أننى وجدت فيما سطر على حواشى المخطوط باللغة الإنجليزية بخط سكوت، وماورد فى أوراق بكفورد ومراسلاته، ما مكننى من استجلاء أصل المخطوط ومكان كتابته فى مصر فى القرن الثامن عشر، وتحديد مسار المخطوط حتى استقر بالمكتبة البودلية بأكسفورد[٩].

يقع المخطوط كما أسلفنا فى ٧ مجلدات يضاف إليها مجلد يحمل الفهرس وملاحظات المستشرق جوناثان سكوت، يتساوى عدد أوراق كل مجلد (قرابة ٣٠٠)، ولكن القارىء يكتشف أن تقسيمها جاء اعتباطا لأن عددا منها يبدأ فى منتصف الجملة! كاتبها ليس خطاطا ولا مثقفا ولغتها عامية. ومن الواضح أنها مكتوبة فى مصر بلغة عامية «فلاحى»، وقد استشف ريتشارد بيرتون ذلك فرجح أن يكون ورتلى منتاجو حصل عليها من القاهرة، ولم يحاول بيرتون أن يدقق تواريخ إقامة منتاجو فى مصر.

يورد ناسخ المخطوط اسمه: «عمر الصفتى غفر الله له» فى آخر المخطوط، ويورد التاريخ على أنه ١٨ صفر ١١٧٨ من الهجرة، كما يورد فى ختام الجزء الثانى التاريخ: ٢٠ شعبان ١١٧٧هـ، أى أن نسخ المخطوط استغرق حوالى ستة أشهر. وحسب كل من زوتنبرج وبيرتون أن هذه الشهور تقع فى أواخر ١٧٦٤ وأوائل ١٧٦٥. وإذ يتتبع الباحث سيرة ورتلى منتاجو وأسفاره فى الستينيات من القرن ١٨[١٠]، يجد أنه جاء إلى الإسكندرية من لجهورن فى إيطاليا فى أبريل ١٧٦٣، ثم أقام فى رشيد فى العام التالى، واتخذ معلما للغة العربية وأخذ يجمع المخطوطات الثمينة ويخاطب الجمعيات العلمية. كتب فى رسالة إلى الجمعية الملكية قرئت بالنيابة عنه فى مارس ١٧٦٦:

«وجدت مصحفا ثمينا ولكنى لم أتمكن من شرائه لأنه فى الجامع الرئيسى ويلزمنى ٢٠٠ جنيها على الأقل لأقنع الإمام أن يسرقه لى(!)».

غادر ورتلى منتاجو مصر لفترة قصيرة واحتفظ ببيته وكتبه فى رشيد، وكذلك احتفظ بجارية حبشية أنجبت له ولدا. وبعد سنوات من التنقل استقر فى الإسكندرية مع جاريته عائشة وابنه مسعود فى ١٧٧٢ وكلف معلمه السابق الشيخ على بتعليم الصبى القراءة والكتابة، وتولى هو تعليمه اللغة التركية.

وعند وفاة ورتلى منتاجو فى ١٧٧٦، اتضح أنه أوصى بمكتبته من المخطوطات والكتب الشرقية لابنه مسعود الذى انتقل إلى إنجلترا تحت وصاية لورد ساندوتش والمحامى بالمر الذى احتفظ بالمكتبة لصالح الابن ونفذ وصية الوالد: أن يعيش مسعود فى الريف ويتعلم اللغة الإنجليزية ولا يقرب اللاتينية أو اليونانية ولا يقطن فى أى وقت فى لندن أو أكسفورد أو كامبريدج!

وعند وفاة مسعود بيعت المكتبة فى المزاد سنة ١٧٨٧، واشترى الأستاذ وايت مخطوط (ألف ليلة) ومنه اشتراه جوناثان سكوت الذى باعه بدوره لمكتبة البودليان بأكسفورد. على أن من الواضح من أوراق وليم بكفورد

أن مخطوط (ألف ليلة) موضوع البحث كان فى حوزة وليم بكفورد فى فترة أعياد الميلاد سنة ١٧٨٠، عندما كانت ترجمة الحكايات ورواياتها «ساخنة» تمثل أشهى المتع والطيبات التى وعد بها ضيوفه. وفى رسالة مكتوبة بالفرنسية ومحفوظة فى أوراق بكفورد تبشر ليدى كرافن صديقها الشاب أن السيد بالمر أرسل قائمة بالمخطوطات التى فى حوزته، وتدعو بكفورد أن يفحص معها القائمة «حتى لا يحدث خطأ فى اختيار ما يترجم». وكانت ليدى كرافن شابة من أسرة نبيلة، جميلة ورعناء تعيش منفصلة عن زوجها ويدعوها بكفورد فى رسائله «فتاتى العربية الساحرة»، وكانت واحدة من ضيوفه. فى ذلك الاحتفال الممتد الذى أثار كثيرا من الأقاويل عن ممارسات غريبة وسحر أسود! عاد المخطوط إلى بالمر، ولعل ذلك كان فى ١٧٨٣ عندما اضطر بكفورد إلى الإقامة فى سويسرا، وعندما طرح للبيع فى المزاد لم يحرص بكفورد على شرائه بل اكتفى بإرسال مندوب اشترى «حزمة واحدة من أوراق مشابهة»، كما أفاد الأستاذ وايت عندما سئل عن الفجوة الواضحة فى المخطوط.

ولم يظهر لهذه الأوراق المكتوبة بالعربية أثر فى أوراق بكفورد، ولم يستطع أى من الباحثين العثور عليها أو التكهن بما فيها، أو إثبات صحة كلام وايت من عدمه، لكن الثابت أن مخطوط ورتلى لـ (ألف ليلة) فيه خلط وتكرار وفجوات كثيرة، وأن عددا من المجلدات يبدأ فى منتصف حكاية وأحيانا فى منتصف جملة.

وصف المخطوط :

١ ـ يحتوى المخطوط على ٧ مجلدات كما أسلفنا، مع أن الكتالوج المعد لجلسة البيع بالمزاد يورد ذكر ٦ أجزاء فقط، ومن الواضح أن جوناثان سكوت هو الذى رتب أوراق المخطوط ورقمها بحيث تصل إلى ٧ مجلدات. ويورد المجلد الأول القصة الإطار فى (ألف ليلة) (Bodl. Orient 550) ولكن اسم الملكين يرد على أنه الملك باز وأخوه الأصغر كهرمان، وخط هذا المجلد ردىء وفيه صفحات بفقرات مكشوطة، وعدد ٥ صفحات مكتوبة بخط مختلف.

عدد أوراقه ٣٣٩ ورقة وهو أسوأ الأجزاء كتابة ولكنه الخط نفسه فى المخطوط كله.

٢ ـ المجلد الثانى (Bodl. Orient 551) أقصر المجلدات (١٥٢ ورقة) وأحسنها خطا، ويمتاز بخاتمة يرد فيها: هذا ختام الجزء الرابع (!) من (ألف ليلة وليلة) فى ٧٧ ليلة على التمام. فى ٢٠ شعبان سنة ١١٧٧. هذا برغم أن صفحة العنوان تورد «الجزء الثانى من ألف ليلة وليلة فى ٩٣ ليلة على التمام..» مما يرجح أن هذا الجزء أصلا كتب لمجموعة منفصلة، وأضيف فيما بعد إلى مجموعة متناجر، وهو يحمل حكاية قمر الزمان كاملة، ويختم بوفاة أبيه شاه زمان وتولى قمر الزمان الملك.

٣ ـ المجلد الثالث (Bodl. Orient 552) يحوى ٢٢٩ ورقة ويبدأ فى منتصف جملة لا علاقة لها بالمجلد السابق، وينقص «حكاية حسن البصرى» من منتصفها تقريبا. وهذا هو الجزء الذى ذكر سكوت فى الفهرس أنه لاحظ «فجوة» من ١٤٠ ليلة سأل عنها وايت فأحاله إلى بكفورد.

ينتهى الجزء الثالث فى منتصف جملة تكتمل فى بداية الجزء الرابع.

٤ ـ المجلد الرابع (Bodl. Orient 553) يحوى ٢٨٨ ورقة. نجد فيه بداية الحكايات التى أعاد بكفورد كتابتها بالفرنسية، وأدخل عليها كثيرا من نتاج خياله هو، وهى قصة مازن التى تشبه كثيرا «حكاية حسن البصرى». تبدأ حكاية مازن فى الورقة ١٧٩ وفى الهامش تعليق بخط سكوت: «حكاية مازن يقول الأستاذ وايت إنه ترجمها بطلب من ليدى كرافن أميرة أنسباخ (اسم زوجها الثانى)». وينتهى المجلد قبل نهاية الحكاية.

٥ ـ يورد المجلد الخامس ما تبقى من حكاية مازن يليها مباشرة عدد من نوادر هارون الرشيد، وما يلقى عليه من حكايات لتسليته إذ «يضيق صدره» فيخرج ليلا متخفيا ليسرى عن نفسه، ترد فيها إشارات جنسية صريحة بلغة عامية مصرية، الأرجح أنها من وجه بحرى وخلفيتها مصرية. وينتهى المجلد (٢٣٧ ورقة) فى بداية قصة التاجر الشامى ونساء القاهرة.

٦ ـ يحوى المجلد السادس (Bodl. Orient 555) ١٨٢ ورقة، ويورد قصة التاجر الشامى والنسوة المحتالات، ثم يورد عددا آخر من النوادر الجنسية التى اختارها بيرتون فيما بعد ليضمها إلى الليالى الإضافية، وكلها مصرية صريحة، وينتهى المجلد فى منتصف قصة الوزيرين الأخوين أحمد ومحمد .

٧ ـ المجلد السابع (Bodl. Orient. 556) يحوى ٢٠٦ ورقة، ويكمل حكاية الوزير محمد وابنته وأخيه وابن أخيه، ويسرد قصص سلاطين آخرين ـ سلطان الأندلس ـ ملك العراق، ويختم بحكاية سلطان الصين الذى تزوج بنت التاجر. وفى صفحة الختام «ترويسة» مثلثة مزخرفة بالحبر الأسود والأحمر فيها اسم الناسخ «الفقير إلى الله عمر الصفتى غفر الله له»، والتاريخ كما أسلفنا ١٨ صفر ١١٧٨هـ.

أسلوب الحكايات فى مخطوط منتاجو: لغة المخطوط كما أسلفنا عامية مصرية، فيها كثرة من الأخطاء الإملائية والأخطاء فى كتابة الأسماء، ونلفت هنا نظر الباحثين فى اللغات العامية فى اللغة العربية، فهذا نص عامى مصرى محفوظ منذ منتصف القرن الثامن عشر.

ويحتفظ الراوى بتقسيم السرد إلى ليال، ولا يفتأ بعد فقرات (تقل أحيانا إلى فقرة أو فقرتين) أن يكرر انقطاع شهرزاد عن الحديث لطلوع الفجر ثم عبارة «لما كانت الليلة التالية قالت دنيازاد.. إلخ..» تكتب بقلم أغلظ وكلمات منها بمداد أحمر.

وتلتقط شهرزاد خيط الحكاية بالكلمات نفسها كل ليلة: «بلغنى أيها الملك السعيد الموفق الرشيد صاحب الرأى السديد والفعل الجميل الحميد قال الراوى حكى والله أعلم بغيبه وأحكم وأعز وأكرم فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأمم أنه كان فى قديم الزمان والعصر والأوان وسالف الأيام بمدينة ...».

والتكرار سمة عامة فى السرد وفى التعليق، وكثيرا ما يرد فى أحداث القصة وحبكتها؛ فحكاية «مازن» شبيهة بحكاية حسن البصرى وزوجه ابنة ملك الجان. وإلى جانب الحكاية الإطار ـ ولاختتام لها كما فى طبعة بولاق مثلا ـ نجد الحكايات متداخلة وشخصياتها تقص قصصا كثيرة لمجرد قضاء الوقت أو للخروج من مأزق أو للتدليل على ما ورد فى حديث لها.

وفى مناسبات الوصف يترك الراوى خيط الحكاية، ويستغرق فى الوصف بلغة مسجوعة قد يضمنها أبياتا من الشعر. يقول فى وصف معركة فى حكاية «مازن»:

«فوقعت العين على العين واصطفت العساكر واعتدلت الصفوف وتقدمت الألوف فلم تكن إلا ساعة حتى التقلت [!] الجيشان وخاف الجبان ووثب الشجاع حتى أرسلوا من أفواههم النيران حتى غابوا عن الأعيان وحذفوا الروس عن الأبدان وجرا الدم وساح وتقطعت الرماح وضاق متسع البطاح وزاد الصياح وراح ونادا الشجاع لأبراح فلم يزل السيف يعمل والدم يبذل ونار الحرب تشعل وقد شحوا بالأرواح فما كنت ترى إلى جواد عاير (!) ودم فاير فلم يزالوا كذلك إلى الليل وانفصلت الطايفتين وخمدت النيران ..». (الجزء الخامس ورقة ٧٢).

أما وصف الجمال فتقليدى، لا فرق فيه بين كون الموصوف ذكرا أو أنثى: تبدأ شهرزاد فى وصف مازن فتقول:

«شاب مليح نقى الأثواب طيب الكلام حسن الابتسام معتدل القوام كأنه غصن بان أو عود خيزران كان اسمه مازن كما قال فيه بعض واصفيه هذه الأبيات:

جـاء وفى قـده اعـتـدال
مـهـفـهـف مـا له مـثـيل
وقـد حـقـقـت عطفـه شـمـالا
واثقلت جـفـنـه شـمـول
ثم انثنا راقـصـا بخـده
فـثنى إلى نحـوه العـقـول
فـجـسـم ناحل خـفـيـف
وردف خـارج ثقـيل»

ولعل التشبيب بفتنة الأبطال فى (ألف ليلة) مما فتن وليم بكفورد فى فورة ضيقه منذ صباه المبكر بالقيود التى تفرضها أمه الاسكتلندية المتزمتة وأوصياؤه من النبلاء المتعجرفين، هذا إلى جانب المغالاة فى وصف العواطف والانفعالات؛ فالعشاق «يغشى عليهم من لذة الوصال»، وهذا وارد فى جميع نسخ (ألف ليلة)، ولكن نص مخطوط منتاجو يضاعف فترات الإغماء فى بعض الحكايات؛ ففى حكاية «أنس الوجود والورد فى الأكمام»، يعقد الملك درباس عقد الحبيبين بعد طول شتات، ويحكى أنس الوجود لزوجه قصة ابن الملك وبنت الوزير ثم «يتعانقان ويمضى عليهما أسبوعان لا يعرفان من يروح ومن يجيء» (المجلد الرابع ص٣٠٨).

وبالمقارنة بالحكاية نفسها فى الطبعة المصرية الشعبية، المتداولة اليوم، نجد أنهما «غرقا فى بحر الغرام ومضت عليهما سبعة أيام وهما لا يدريان ليلا من نهار» (الجزء الثانى ص٢٨٣).

لعل وليم بكفورد كان الأديب الأوروبى الوحيد الذى أتيح له أن يطلع على عالم (ألف ليلة) كما صوره خيال الراوى الشعبى المصرى دون مصفاة المترجمين الأدباء. والحديث عن أثر (ألف ليلة وليلة) فى الأدب الإنجليزى وخصائص القصة الشرقية حديث طويل نفرد له فصلا قادما. على أن دراسة مخطوط منتاجو يمكن أن تقدم للباحث المصرى فى الأدب الشعبى واللغة العامية المصرية مادة خصبة، إلى جانب ما يقدمه لدراسات (ألف ليلة).

الهوامش :

لمزيد من التفصيل لعدد من نقاط هذا البحث انظر:

1. Abdel Halim, Mohamed. **Antoine Galland, Sa Vie et son œuvre.** Paris, 1964.
2. **Oriental Collections, II** (1797).
3. Burton, Richard F. **Alf Laylah wa Laylah: Book of the Thousand Nights and a Night,** vol x, 1888.
4. Zotenberg, H. **Histoire d'Ala Al-Din...... avec une notice sur quelques Manuscrits des Milles et Une Nuits,** Paris 1888.
5. Gerhardt, Mia. **The Art of Story-Telling, A Literary Study of the Thousand and One Nights,** Leiden, 1963.
6. Burton, Richard F. **Supplemental Nights of the Book of the Thousand Nights and a Night,** 1888 Vol. V.
7. Moussa-Mahmoud, Fatma (ed). **William Beckford of Fonthill... Bicentenary Essays,** Cairo, 1960.
8. Beckford and Hamilton Papers, now in the Bodleian Library, Oxford.
9. Moussa-Mahmoud, Fatma. «A Manuscript - Translation of the Arabian Nights in the Bechford Papers.» **Journal of Arabic Literature,** VII, Leiden.
10. Curling, Jonathan. **Edward Wortley Montague, 1713-1776,** The Man in the Iron Wig. London, 1954.

ملاحظات عن

ألف ليلة وليلة

محسن مهدى*

تتكون (ألف ليلة وليلة) من قصص وضعت داخل إطار قصصى عام يروى الظروف الصعبة فى تاريخ البيت الملكى الهندى الإيرانى الساسانى القديم الذى كان سلطانه يمتد من سمرقند إلى بلاد الهند والصين. ويروى الكتاب سوء الحظ الرهيب الذى أصاب كلا من البيت الملكى وأهم مدينة فيه، بلغة متواضعة غير دقيقة وأحيانا دارجة، ويضفى ذلك على العمل كله طابعا فكاهيا بالذات إذا أخذت فى الاعتبار نهايته السعيدة. وقد كتبت القصص فى العصور الإسلامية وأعيد كتابتها، ووضعت فى إطار الماضى الذى يمتد عبر تاريخ الديانات السماوية المعترف بها، ويرجع ذلك على الأقل إلى عصر النبى سليمان. ومع هذا، نجد أن القصص منحصرة داخل إطار قصصى يضع راويها خارج أزمنة اليهودية والمسيحية والإسلام وبلادها. وتجيء القصص على لسان شابة وثنية ذات حكمة ، وترويها الملك وثنى فى بلد وثنى فى زمان وثنى. وتزعم شهرزاد أنها تتحدث عن أحداث ماضية، وفى الحقيقة هى تتنبأ بأحداث قادمة. وهى تتكلم عن مخاوف وآمال وعن كوارث قادمة وعن نهاية سعيدة ونتائج مبهجة. ومن الممكن أن نقول بصفة مبدئية إن الموضوع العام فى (ألف ليلة وليلة) هو تاريخ العلاقة بين ملكية وثنية والعقائد السماوية، وهو تاريخ يبدأ فى الأزمنة القديمة فى ظروف تبدو كأنها ستؤدى بهذا البيت الملكى إلى كارثة، ولكنها تنتهى بمهرجان نجد فيه أن كلا من البيت الملكى ومدينته يحتفلان فيه

* أستاذ الدراسات العربية ــ جامعة هارفارد. ترجمة منى مؤنس ،أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب جامعة القاهر.

- ١ -

وأول تنويه يوحى بأن العقيدة الدينية تلعب دورا ما فى سوء الحظ الذى يواجهه البيت الملكى فى مشهد الحديقة المشهور الذى يحدث فى قصر الأخ الأكبر، أى الملك شهريار. وهناك مشهد خيانة آخر يحدث قبل مشهد الحديقة هذا، وذلك فى غرفة نوم الأخ الأصغر، أى الملك شاه زمان، فى سمرقند، وكان يمثل انهيار الأسس التقليدية للزواج ويدل على المعانى السياسية المرتبطة بتمرد النساء وبالذات لوكنّ ملكات. ولكن مشهد الحديقة يثير الدهشة أكثر، ويحدث فى الهواء الطلق، ولا يشترك فى العملية اثنان فقط بل اثنان وأربعون مشاركا. وتظهر فيه الملكة فى الحديقة ومعها أربعون جارية. وعندما يخلعن ملابسهن يتبّين أن عشرين منهن من الرجال السود الذين كانوا يرتدون ملابس النساء ويسكنون فى القصر. وعشيق الملكة هنا ليس الصبى مساعد المطبخ غير المعروف الذى ظهر فى غرفة نوم شاه زمان، ولكنه فى مشهد الحديقة رجل أسود تناديه هى باسمه وينزل هو من فوق شجرة. وفى آخر المشهد الذى يمتد طيلة يوم بأكمله، يقفز فوق سور الحديقة ويتجه إلى الطريق. ويتكرر هذا المشهد مرتين فى الحكاية الإطار. وأول من يرى هذا المشهد هو الأخ الأصغر، ويكون له تأثير شاف عليه لأنه يريه أن سوء حظه ليس فريدا من نوعه ولا خطيرا كما كان يعتقد. وهو يدرك بعد أن يرى المشهد أنه بالمقارنة أحسن حالا. ويلاحظ الأخ الأكبر التغيير الذى يحدث فى لون أخيه الأصغر وشهيته، وعندما يسأله عن السبب يتعرف الحادثتين. وهو مستعد أن يصدق سوء حظ أخيه الأصغر ولكنه يشك فى سوء حظه هو نفسه. حينئذ، يطلب منه الأخ الأصغر أن ينظر بنفسه ويشاهد كلاهما إعادة المشهد. ولكن هناك فرقاً بين المشهدين، فعند حدوث المشهد فى المرة الأولى تنادى الملكة عشيقها الذى يدعى مسعود ولكنه لا يرد عليها، أما عند حدوث المشهد فى المرة الثانية، فإن المحب ينزل من فوق الشجرة، وعندما يلمس الأرض يقول لها: «أنا سعيد الحظ» سعد الدين. ويبدو أن سوء الحظ والتدهور اللذين يصيبان البيت الملكى يتوازيان مع حسن الحظ والازدهار لعقيدة من نوع جديد، تبدو كأنها تشير إلى تحسن مصير سيئى الحظ ويمثلهم كل من الصبى مساعد المطبخ والرجل الأسود. وفى الحقيقة أن تحوّل العشرين جارية إلى رجال فى هذا المشهد يدلّ على أن التكوين الفلكى الجديد يقف عموما فى صف هؤلاء الذين يعانون من سوء الحظ، ويعم ذلك النساء والرجال السود جميعا الذين يشتركون فى تمرد مشترك على التقاليد التى كانت قد ثبتت مكاناتهم المتدنية فى المجتمع.

وتأثير المشهد على الأخ الأكبر جعله ينفر من الأشياء الدنيوية عموما ومن السلطة الملكية خاصة. ويقترح على أخيه الأصغر أن يتركا مملكتيهما ويطوفا دون هدف حبا فى الله وألا يعودا إلا عندما يقابلان إنسانا يعانى مأساة أكبر. وبعد يومين فقط، يصلان إلى شاطئ البحر ويعثران على ما كانا يبحثان عنه. ويبدو أنه كان جنيا أسود فكّر فى صعوبة السيطرة على النساء، وكان قد دبّر الخطة التالية: قام هذا الجنى الأسود باختطاف عروس فى ليلة زفافها، ووضعها فى علبة زجاجية كبيرة مقفولة بأربعة أقفال من الصلب ثم وضعها فى قاع البحر. ولم يطلق سراحها إلا عندما كان يستطيع أن يكون معها على شاطئ البحر. وعندما يرى الملكان اقتراب هذا المخلوق المخيف منهما يتسلقان شجرة كبيرة كانت فى مرج ويختبئان بين أغصانها. ولكن بمجرد أن يضع الجنى رأسه على حجر امرأته وينام تراهما هى وتزيح رأس الجنى من على حجرها وتجبرهما على النزول من فوق الشجرة ليشبعا رغبتها، وتهددهما بأنها سوف توقظ الجنى الذى سوف يغرقهما فى البحر إن رفضا تلبية طلبها. ويحدث هنا أن الخوف من الموت الذى يحل محل كل من الخوف من الله والتخلى عن

المبادئ الدينية من هذه اللحظة يجعل الملكين الغيورين يخونان الجنى الغيور. وكل ما يعلمه الملكان من هذه التجربة هو أن هذه المرأة كانت معتادة خيانة الجنى بنجاح، وأن ذلك كان يتم تقريبا فى وجوده، وأنها كانت تفعل ذلك طيلة فترة غير قصيرة. وكانت المرأة قد جمعت خواتم محبيها ويقول البعض إنها كانت ثمانية وتسعين خاتما وآخرون يقولون إنها كانت خمسمائة وسبعين. وتشرح المرأة للملكين - وهى تعامل الجنى بمنتهى الاحتقار - أن نقطة الضعف فى خطة الجنى كانت تتصل بجهله بحقائق الواقع، وهو أنه عندما تتمنى امرأة ما شيئا فلا يستطيع أن يقف فى طريقها شىء، وأن قوة إرادتها بمثابة قوة القدر أو الحكم الإلهى.

ويندهش الأخوان ويستريحان لحجم مشكلة الجنى وللاستحالة الكاملة لحماية النساء من سلوكهن القدرى. وبهذه الطريقة، تصبح مؤسسة الزواج - أى هذا العقد الذى يعقد بين رجل وامرأة والذى يأخذ فى الاعتبار ضعف المرأة وحق الزوج فى مزاولة حقه الشخصى - تصبح إذن مرفوضة تماماً، فحتى كائن قوى وغير عادى مثل الجنى باعث الرعب لا يستطيع أن يضمن لنفسه هذا الحق. وعند عودته لمملكته يستأنف الأخ الأكبر واجباته باعتباره ملكا ويتخلص من زوجه وجواريها ويبدأ خطته التى تحولت إلى نظام يمنحه الزواج من امرأة كل ليلة ثم التخلص منها فى الصباح. ويستمر هذا الحال حتى تصل شهرزاد لتريه أن حل المشكلة على هذا المنوال من الصعب الاستمرار فيه، وأنه بمضى الزمن لن يكون ضرورياً.

وتصور شهرزاد على أنها امرأة متعلمة وذكية وحكيمة، وأن لديها مواهب أدبية. إنها قد اطلعت على الكثير من الكتب وبالذات على نوعين منها : إذ قرأت - من ناحية - تلك الكتب التى تتناول علوم الفلسفة والطب وقرأت - من ناحية أخرى - كتب التاريخ والأمثال الشعبية التى صاغها رجال عظماء وملوك. ويبدو أنها فكرت كثيراً، وبعمق، فى ورطة كل من الملك والمدينة؛ وهى الورطة التى تعنى أنه أصبح من الصعب العثور على امرأة للزواج، ولذلك قررت أن تمسك بزمام المشكلة وتطلب من والدها الوزير أن يقدمها للملك كى تصبح زوجه. ويظهر نوع حكمتها أولا فى حوارها مع والدها الذى يحاول أن يصرفها عن فكرتها راويا لها قصة الحمار والثور. وتتناول هذه القصة أسرارا معرفية عجيبة متصلة بعالم الحيوان وليس بعالم الملائكة. وتروى القصة حكاية تاجر يملك مزرعة وبعض الحيوانات. وسر هذا التاجر أنه يفهم لغة هذه الحيوانات ولكنه لا يستطيع أن يبوح بهذا لأنه لو فعل ذلك فإن الموت سيلاحقه. ويسمع التاجر كلام الحمار الذى يحيا حياة مريحة، إذ ينصح الثور الذى يعمل عملا شاقا بالطريقة التى يمكن أن تمنحه حياة مريحة، وذلك إذا تظاهر بالمرض. وعندما ينفذ الثور هذه النصيحة يجبر التاجر الحمار على أن يقوم بعمل الثور. ويثير هذا الوضع عدم رضا الحمار فيروى على الثور كذبة يقول فيها إنه قد سمع التاجر يقول لمساعده إنه لو استمر الثور فى مرضه حتى اليوم التالى فسوف ينقله إلى المذبح، فيضحك التاجر عندما يسمع هذا الكلام. وتلحّ زوجه عليه بالسؤال لتعرف السبب الذى جعله يضحك، وكان التاجر على وشك أن يفصح عن سره ثم يموت. وحينئذ يسمع التاجر ديكا كان يعرف كيف يسيطر على خمسين دجاجة دون صعوبة، وهو يقول لكلب إن كل ما يجب على التاجر أن يفعله هو أن يأخذ زوجه فى حجرة صغيرة ويضربها حتى تندم على طلبها. وينفذ التاجر اقتراح الديك وينقذ حياته. ولم تستطع هذه القصة أن تجعل شهرزاد تتخلى عن خطتها. وبما أن نجاح خطة شهرزاد سوف يتوقف أساسا على نجاح القصص التى سترويها للملك مما يفيدنا فى أن نعرف السبب الذى جعل قصة الحمار والثور تفشل. ودون شك، فإن شهرزاد كانت تعى السبب، لأنها كانت متأكدة من أنها لن تقتل فى صباح اليوم التالى إن روت قصة ناجحة. وعدم نجاح أية قصة قد يرجع إلى عدة

أسباب، فمن الممكن ألا تكون لها صلة بموضوع الساعة، ومن الممكن أن تكون قد رويت بطريقة سيئة ولا توصل حينئذ المعنى للمستمع، وأسباب أخرى من هذا القبيل. وفى هذه الحالة تكمن المشكلة فى أن الوزير الذى يروى القصة لا يفهم المقصود منها. فحسب فهمه هو هناك نقطتان فى القصة لهما علاقة مباشرة بموقفه هو وشهرزاد. فهو يقول إن موقف شهرزاد هو موقف الحمار الذى يتدخل فى شؤون غيره وينتهى به الأمر بأن يقوم هو بعمل الثور. أما هو فيقارن موقفه بموقف التاجر الذى سوف يعاقب شهرزاد بالطريقة التى عاقب بها التاجر زوجه حتى جعلها تعدل عن رأيها. ولكن الحمار فى القصة أوقع نفسه فى مشكلة بسبب معرفة التاجر سراً بلغة الحيوانات . وأدى ذلك إلى مشكلة زوجه أيضاً. ولكن الوزير ليس لديه أية معرفة بأية لغة فى السر. وفى الواقع، فإن شهرزاد هى التى تملك سرا. وسرها هنا يسمح لها أن تفهم أن لب قصة الحمار والثور يكمن فى الكذبة التى جاء بها الحمار ليعيد الثور لعمله. وهذه الكذبة ـ إن تذكرنا ـ كانت الحادثة التى جعلت التاجر يضحك وتسببت فى مشكلته مع زوجه. ولم ير التاجر نفسه لب الموضوع لأنه سمح لنفسه بأن يهدد بالموت بسبب زوجه بدلا من أن يسجنها وأن يهددها بإرسالها إلى المذبح. وكان هذا هو لب موضوع معرفته لغة الحيوانات ولم يكمن فى المضايقة الناتجة عن العمل العسير ولا فى الألم الذى يترتب على الضرب بالعصا.

وعلى عكس ما قام به كل من التاجر فى قصة الحمار والثور ووالد شهرزاد في الحكاية الإطار، فإن شهرزاد تقرر أن تستغل معرفتها فى الحال وتهدد والدها بأنها سوف تقضى عليه إذا امتنع عن تقديمها للملك، وإلا فإنها سوف تذهب للملك وتقول له إن والدها ـ وهو الوزير ـ يعتقد أنها تصلح لمن أحسن منه وإنه كان يخفيها عن الملك ويخالف بذلك أوامره (وكان المفروض أن تكون من أوائل النساء اللائى يؤخذن للملك الذى كان قد بدأ ببنات النبلاء ثم بنات قواد الجيش وأخيرا بنات التجار). وهكذا تكون قصتها ناجحة، فهى تطبق معرفتها السرية دون أن تصرح بها. وهى تخطط أن تروى للملك قصة تجذب انتباهه تماما وتجعله يغير سلوكه المعروف، وبهذه الطريقة سوف تنتقد نفسها وبنات جنسها. وتحتاج شهرزاد لتنفيذ خطتها إلى أداة أو مساعد يساعدها، ويقع اختيارها على دنيازاد التى تصغرها سنا، وتعلمها ما يجب أن تقول له عندما يوصلونها إلى غرفة نوم الملك. وعندما تصل شهرزاد إلى الملك تتظاهر بالبكاء كى تقنعه بأنها فى حاجة إلى أن ترى أختها حتى تودعها. ومهمة دنيازاد أنها تعرف الملك بأن شهرزاد تعرف الكثير من القصص الجذابة ثم تلحّ على شهرزاد حتى تجعلها تروى قصة بسيطة ثم تمدح قدرتها القصصية . ويعنى اسم شهرزاد «من جنس نبيل» بينما يعنى اسم دنيازاد «من العقيدة النبيلة»، وبهذه الطريقة تظهر العقيدة للمرة الثانية باعتبارها أسماء لأداة تستخدمها ملكة فى خطتها ضد ملك. ولكن يتغير الاسم فى هذه المرة، فبدلا من أن يكون «سعيد الحظ أو سعد الدين» يصبح «العقيدة أو الدين النبيل». والمقصود فى هذه المرة ليس محبا أسود ولكنه امرأة شابة تحب أو تبدو أنها تحب الحكايات. ويترتب على حماسها المعدى إثارة رغبة الملك فى أن يستمع إلى حكايات شهرزاد ويسمح «للجنس النبيل» بأن يجرب فعله الشافى. وهكذا يحل محل الجانب الغامض الداكن للعقيدة التى كان يمثلها مسعود، الجانب التلقائى المحبوب الذى تمثله دنيازاد التى تمثل أداة للحكمة السرية وليس للرغبة الغامضة.

ـ ٢ ـ

وأول حكاية ترويها شهرزاد هى قصة التاجر والجنى. يملك التاجر ثروة عظيمة وله أسرة كبيرة فيها خدم وزوجات وأولاد. وهو يسافر إلى خارج بلاده ليرعى

مصالحه المالية. ولكن أهم ما فيه أنه رجل تقى يؤدى واجباته الدينية ويلتزم بدقة بمسؤولياته المتعلقة بمن يسأل عنهم وبعملائه. وفى يوم من الأيام الدافئة عندما يفرغ من أداء الصلاة فى حديقة فى مكان ما فى بلد أجنبى يجد نفسه متورطا فى موقف غريب وخطير. ويحدث ذلك دون علمه. فبعد أن أكل بعض التمر مع غدائه قذف النوى. وفجأة يظهر له جنى مخيف فى يده سيف زاعما أن نواة من هذا النوى أصابت ابنه غير المرئى وقتلته فى الحال. وطالب الجنى بحقه الشرعى الذى يسمح له بأن يأخذ بثأر ابنه بقتل التاجر. ويرفض الجنى أن يستمع إلى دفاع التاجر عن نفسه بقوله إن جريمة القتل المذكورة لم تكن مقصودة منه. وأنتم ترون مشكلة التاجر؛ فهو رجل مؤمن يحترم الشريعة ويجد نفسه الآن فى مواجهة هذا المخلوق المرئى وغير المرئى فى الوقت نفسه الذى يزعم أنه قتل ابنه غير المرئى، وهو ينوى الانتقام منه حسب ما تقضى به الشريعة التى وضعت أساسا لحماية المخلوقات المرئية. ويزعم الجنى أن الشريعة يجب أن تقصد أن تنظم العلاقات بين المخلوقات المرئية وغير المرئية، ويرفض أن يفهم الفارق القانونى بين الجريمة المقصودة وغير المقصودة، وبهذه الطريقة يسن الجنى قانونه الخاص. أما التاجر فهو لا يفهم المأزق الذى وقع فيه ولايستطيع تفسيره فى ضوء الشريعة، وهو يرجع سببها إلى القدر المحتوم الأعمى . وبهذه الطريقة يبدو أن كلا من الجنى والقوة التى يمثلها يزمعان القضاء على رجل تقى وعلى قلب تعاليم العقيدة والشريعة.

وهنا يطلع النهار كما يرد ذلك فى أقدم طبعة لكتاب (ألف ليلة وليلة) . وتعتبر دنيازاد (وهى تنتمى إلى «العقيدة النبيلة») هذه القصة القاسية سارة ومدهشة. ولكن الملك هو الذى يجب عليه أن يتراجع عن قتل شهرزاد، وهو لايعتبر هذه القصة سارة ولا مدهشة، بل يعتبرها تشد الانتباه وتثير التفكير وتمنعه من التخلص من شهرزاد كما تخلص من العديد من النساء من قبل. فقد سبق أن عانى الملك نفسه إحساس الخوف من الموت على يد جنى مخيف متزوج من امرأة. والآن يعرف أن الجن قادرون على الإنجاب أيضا وهم ينجبون أولادا وبنات غير مرئيين، وفى استطاعتهم أن يتخذوا أشكالا مرئية. وليس سرا أن عدد النساء المرشحات للزواج فى مدينته قد انتهى وأن المجموعة الأخيرة منهن كن من بنات عائلات متوسطة غير معروفات الأصل. وهنا يتساءل الملك عما يحدث إذا جاء له الوزير فى ليلة من الليالى بابنة جنى دون معرفته ثم يقتلها الملك فى صباح اليوم التالى؟ فتصرف الجنى فى مثل هذه الحالة مثل تصرف الملوك؛ فهم يفسرون الشريعة تفسيرا قاسيا ويتفق مع مصلحتهم وهم كذلك سريعون فى الانتقام. وتثبت له شهرزاد بهذه الحكاية أن ما كان يعتبره قرارا صعبا له شخصيا وهو قرار من الممكن أن يعيش به مدة باعتباره ملكا وزوجا، أصبح لا يمكن التمسك به؛ فكل ما يعرفه هو أن والد شهرزاد نفسه جنى أو أنه سبق له أن قتل عدة بنات من الجن ولاريب فى أنهم سيقتلونه قريبا. وبما أن التاجر المسكين فى القصة لم يقتل بعد، وبما أن هناك بقية باقية للحكاية، فإنه من الواجب على الملك أن يعرف إن كان هناك حل لهذا المأزق . وهكذا ينقذ حياتها لا رأفة بها ولكن خوفا من الموت. وتضع شهرزاد بذلك توازنا للرعب يشل تصرف الملك.

وعندما تستكمل الحكاية يطلب التاجر الرأفة من الجنى ولا ينالها ، ولكنه ينجح فى الحصول على مهلة سنة كى يودع خلالها أسرته ويوزع ممتلكاته ويسدد ديونه ويعود إليه. ويتعهد بذلك ويقسم بالله. ويقتنع الجنى أخيرا بأن التاجر سيفى بعهده وإن كان قد تشكك فى بداية الأمر فى نية التاجر على العودة بعد مضى سنة. وتصديق الجنى لإيمان التاجر بالشريعة ووفائه بتعهده لربه أثبت أنه فى محله. وبالفعل يعود التاجر فى آخر العام، ويرجع ذلك إلى أن خوف التاجر من الله أقوى من خوفه من الموت، أو إلى أن عادته بالوفاء دائما بوعده قد

أصبحت جزءاً من طبيعته. وعلى أية حال، فعندما كان التاجر ينتظر الجنى مر عليه بالمصادفة ثلاثة شيوخ مسنين، وكانوا يقتادون غزالة وكلبين أسودين وبغلة، ويروى عليهم حكايته. ويجلس الرجال معه وينتظرون ليشهدوا ما سيحدث. وعندما يصل الجنى يعرض عليه كل من الرجال الثلاثة المسنين أن يروى له حكايته كفدية لثلث دماء التاجر. وكان من المنتظر أن الحكايات الثلاث ستمحو رغبة الجنى الشديدة فى الانتقام وتقف ضد القانون الأعلى الذى كان قد طلبه حتى يحل محل الشريعة التى جعلها الجنى غير صالحة.

وفى الحكاية الأولى تمسخ زوج الرجل المسن؛ الغيورة التى لم تنجب، فى غيابه جاريته وابنها إلى بقرة وعجل، وعندما يعود الرجل المسن تجعله زوجه الغيورة يضحى بجاريته وتقريبا بابنه أيضا فى عيد الأضحى. وتنقذ الغلام ابنة راعى بقر وهى أيضا ساحرة، وتشترط أن يسمح لها بأن تتزوج من هذا الغلام وتقضى على المرأة الغيورة بأن تمسخها حيوانا، ويعترض الزوج الرحيم على فكرة تحول زوجه إلى بقرة أو إلى حصان أو جاموسة، فتحول زوج ابنه زوجه إلى غزالة رشيقة كى ترضيه.

وفى القصة الثانية يظهر الرجل المسن الثانى، وهو تاجر أشفق على فتاة مسكينة ضائعة ووافق على الزواج منها. ويحدث ذلك أثناء قيامه برحلة تجارة إلى الهند. ويتبين بعد ذلك أنها جنية مؤمنة كانت قد أحبته. وتنقذه من أخويه الغيورين اللذين يحاولان أن يغرقاه هو وعروسه أثناء رحلة عودتهما وتصر هى على قتلهما. ويتدخل هو دفاعا عنهما ويرجوها أن تصفح عن جنونهما ويلح على ذلك حتى تتنازل عما كانت تقصد إليه، وتحولهما هى إلى كلبين أسودين وتصر على أن يمكثا على هذه الحالة طيلة سنوات عشر.

وفى الحكاية الثالثة يعود الرجل من رحلة ليجد زوجه مع رجل أسود. وتحول المرأة زوجها إلى كلب وتطرده من المنزل، وتتعرف عليه ابنة جزار وتخلصه من السحر وتمنحه الوسيلة التى تمكنه من تحويل زوجه إلى بغلة ولا يصاب الرجل الأسود بشىء.

والمقصود عموما من هذه الحكايات هو أن تكون الحكاية فدية لإنقاذ حياة إنسان. وهذا ينطبق أكثر على شهرزاد. أما فيما يخص الملك فيبدو أن هذه الحكايات الثلاث تجعل موقفه أقل استقراراً عما كان عليه من قبل. فهناك أولا هذه المهارات السحرية التى تبدو يسيرة التعلم والتى يبدو أن كثيرا من النساء الشابات تمارسنها. لذا، تساءل الملك كيف يمكنه التأكد من أن المرأة القادمة فى غرفة نومه لن تحوله إلى كلب أو بغل قبل أن تسمح له بقتلها؟ وكيف يمكنه التأكد من أنه سوف يجد امرأة تخلصه من السحر؟ ولكن لماذا ستوافق أية امرأة على أن تخلصه من السحر بعد كل ما قاله عن النساء وكل ما اقترفه فى حقهن حتى الآن؟ فمعرفته بأن ليس جميع الجن من النوع الشرير والشيطانى لا ينفعه فى شىء؛ فهو لا يجيد رواية الحكايات، وهو ليس من نوع الرجال الذى يمكن أن تحبه جنية مؤمنة، فهو يشعر أنه مهدد بكل من قدرة الإنسان على السحر وقوة الجن الخارقة. ويبدو أن شهرزاد تعى جيدا طبيعة عملها فهى تتكلم عن السحر بسهولة وخبرة لدرجة أنه يصبح من الصعب التأكد من أنها لا تمارسه، وما الذى تريده هى فى الحقيقة؟ فجنيها المنتقم جرد من قوته بعد أن سمع الحكايات الثلاث التى تدور حول آدميين والتى لا يقتل فيها إلا الجارية. ويضحى بهذه الجارية فى مناسبة تستعيد موقفا يكلف فيها أحد المؤمنين بأن يضحى بابنه. والمسؤول الوحيد عن جريمة القتل فى هذه الحالة هى امرأة تغار لأنها لم يكن لديها أبدا ابن من رحمها فتجعل الأب يقتل أم ابنه الوحيد وترغب فى أن يقتل الابن أيضا. أما فيما عدا ذلك، فحتى النساء المنتقمات فيهن شىء من الرأفة ويحولن أعداءهن إلى حيوانات جميلة. الرجال لا يقتلون زوجاتهم عن قصد أبدا حتى عندما يضبطونهن فى موقف زنى برغم أنهم يواجهون

الكوارث والإذلال بسببهن. والمثال الوحيد للزنى هو الذى ترتكبه زوجه مع رجل أسود. ويبدو أنها لاتعاقب على ذلك؛ فالزوج ينتقم من زوجه لأنها كانت قد حولته إلى كلب بأن يحولها إلى بغلة وهو لايعاقبها على الزنى. ولايمس الرجل الأسود. أما زوج الجنية المؤمنة الحنون فهو يوافق على أن يصفح عن أخويه الغيورين اللذين حاولا أن يقتلاه هو وزوجه. وأقل ما يمكن قوله هو أن الطريقة التى تقدم بها شهرزاد العقيدة الدينية فى الحكاية ليست واضحة مع أن الآدمى المؤمن الوحيد فى القصة يظهر رجلا قويا محترما للشريعة يعتمد عليه. وبينما هو صحيح أن الجنية المؤمنة تطبق الشريعة بنفسها، وهى أكثر قسوة من زوجها تجاه أخويه؛ فهى لا تتعدى العقاب الذى تنص عليه الشريعة، ومن الممكن إقناعها بأن تخفف العقوبة إلى ما يمكن اعتباره سجنا محدود الأجل. ومن الواضح أن شهرزاد لا تعجبها تصرفات الملك القاسية برغم أنه ليس من الواضح حتى الآن ما تريده منه؛ فحكايتها الأولى أساسا عن تجار والتجار أناس عاديون. فالقصة إذن لاتمس المدينة أو الملوك، وهم المسؤولون عن المدن.

- ٣ -

والحكاية التالية هى قصة صياد السمك والجنى، وهى أساسا عن ملوك. ويصطاد فيها الصياد بشبكته قمقما نحاسيا مقفلا بغطاء من الرصاص ومحفور عليه «الله أكبر». وعندما يريد بيع القمقم يفتحه ويفاجأ بخروج جنى مخيف منه. ويوجه الجنى كلامه فى الحال للنبى سليمان ويقرر أنه لن يعارضه مرة أخرى بكلمة ولن يعصى له أمرا. وبعد ذلك، يلتفت إلى الصياد ويطلب منه أن يختار الطريقة التى يريد أن يموت بها. ويقول الصياد للجنى إن نهاية الزمن تحين هنا وإن النبى سليمان قد توفى منذ ألف وثمانمائة سنة وإنه من الأفضل له أن يشرح سلوكه الجنونى. وهنا يتبين أن الجنى كان أحد الجان المتمردين الكفار الذين عصوا النبى سليمان. وكانوا قد اعتقلوا وأدخلوا على النبى سليمان. وعندما أجبروا على طاعته رفضوا ذلك، فوضعوا داخل قماقم ختمت بعبارة «الله أكبر». ويبدو أن قضاء ألف وثمانمائة سنة فى السجن قد أعلم هذا الجنى بأن سبب التمرد والكفر قد ضاع سدى وأنه لابد أن يسترجع حريته بأن ينضم إلى أتباع النبى سليمان العظيم. ولكن، خلال سجنه يقرر الجنى من حين لآخر الطريقة التى سوف يجازى أويعاقب بها الشخص الذى سيحرره. وقراره هذا مرتبط بحالته النفسية. والذى حدث هنا أن الصياد أطلق حرية الجنى عندما كان قد قرر أن يقتل محرره. فى هذه الحالة، وهى حالة تختلف عن حالة التاجر التقى فى الحكاية السابقة، نجد أن الصياد فقير وذكى، فهو يذكر اسم الله حتى يجبر الجنى على أن يقول الحقيقة. وبعد ذلك يذكر اسم الله مرة أخرى ويسأله عما إذا كان حقا سجين هذه الزجاجة الصغيرة، وبعد ذلك يتهمه بالكذب، وأخيرا يقنعه بأن يثبت حقيقة قوله بأن يدخل فى القمقم مرة أخرى ثم يغلقه عليه بسرعة. وسجن الجنى قد قلل من ذكائه وجعله جنيا ساذجا وخوفه من التكبير عظيم لدرجة أنه يصبح فى مقدرة الصياد أن يخدعه بأن يستغل هذا الخوف لينقذ نفسه. والآن يعرض عليه الجنى أنه سيجعله رجلا غنيا فى مقابل تحريره من سجن القمقم. ولكن الصياد يرفض ذلك ويقارن علاقة أحدهما بالآخر بعلاقة الملك يونان بالحكيم رويان.

والملك يونان ملك وثنى يحكم شعبا يونانيا وثنيا يقع فى شمال غرب إيران. وهو مصاب بجذام يبدو أنه غير قابل للشفاء. أما الحكيم رويان فهو فيلسوف يعرف العلوم الطبيعية فى جميع البلدان ويقال إنه أيضا يونانى وإنه قد وصل لتوه من الإمبراطورية البيزنطية، وهو يشفى الملك من مرض الجذام ويكافئه الملك بكرم وينصبه مستشاراً له. وإلى هنا ليس هناك تشابه بين الموقفين. ثم

يلمح الوزير الغيور الذى يخشى أن الحكيم يحل محله ويوحى إلى الملك بأن الحكيم فى الحقيقة جاسوس أرسله الملك البيزنطى المسيحى لكى يقضى على الملك اليونانى الوثنى، وبأن الطريقة التى عالجه بها من الممكن استخدامها لقتل الملك ويتهم الملك الوزير بالغيرة ويروى عليه قصة كان قد رواها وزير فاضل لملك آخر كان على وشك أن يقتل ابنه بسبب إيحاءات شخص غيور. وأوقفته هذه الحكاية عن القيام بهذا الفعل الأحمق.

وهذه هى قصة الزوج والببغاء. والببغاء يبلغ الزوج الغيور عن زوجه الجميلة ومحبها. وتنتقم الزوج من الببغاء فتخدعه فى ليلة صيف صافية باستعمال أداة طحن ومرآة وبعض الماء المرشوش وتجعله يتخيل أن هناك رعدا وبرقا ومطراً. وعندما يقول الببغاء للزوج إن هذه العوامل الطبيعية قد حدثت أثناء الليلة الصافية الماضية يعتقد الزوج أن الببغاء كان يكذب طوال الوقت فيقتله، وفيما بعد يسمع من الجيران أن زوجه كانت تخونه بالفعل. والتشابه بين الحكيم رويان وابن الملك الآخر والببغاء يشير إلى أن الملك قد رأى فى الحكيم وريثا محتملا للعرش ولكنه مع ذلك فهم حدود حكمته الفطرية، فالحكيم لا يعلم كيف يفصل بين عوامل طبيعية بالفعل وتقليدها، وهو لا يعرف كيف يغش أو كيف يكذب سواء كان ذلك بالكلام أوبالفعل. أما التشابه بين الزوج الجميلة والوزير فهو يبرز معرفتهما الهائلة بفن الخداع. والملك يميل إلى الحكيم البرىء الساذج ويريد أن يحميه من تدابير الوزير الذكى.

أما الوزير، فهو يروى قصة على الملك يحاول فيها أن يُريه أن الحكيم ليس ساذجا ولا بريئا. والوزير فى الحقيقة كان يشجع الملك على أن يقتل الحكيم. وقد أوضح أنه إذا أُثبت أن كلامه غير صحيح فإنه سيقتله هو أيضا كما قتل ملك آخر وزيرا ماكرا آخر. والوزير فى الحكاية كان فى رحلة صيد مع الأمير وشجعه على ملاحقة حيوان متوحش. ويتحوّل الحيوان المتوحش إلى شابة، وتتحوّل الشابة إلى مخلوق خرافى يأكل لحوم البشر، ولكن بدلا من أن تفترسه تشجعه على أن يصلى لله وبعد ذلك تطلق سراحه. ويعود الأمير إلى الملك ويقتل الملك الوزير. وحليف الوزير هنا هى الشابة التى قابلها الأمير أثناء رحلة الصيد وكانت تعمل لخدمة طرفين . فقد كان الوزير قد كلفها بأن تفترس الأمير بينما رئيسها الآخر (وهو ملك آخر يراعى رفاهية الروح عموما) كان قد كلفها بأن توجهه نحو التديّن. وبهذه الطريقة خدعت المخلوقة الأنثوية الخرافية الوزير. أما الوزير الحالى فموقفه أحسن. فهو يعلم أن الحكيم رويان الذى كان قد اتهمه بالتجسس لصالح الملك البيزنطى المسيحى رجل وثنى ولا يصلى لله ولا يصلى أيضا ملكه الوثنى. وليس له أى حليف يخدعه فحليفه الوحيد هى خصلته فى الكذب ورواية الحكايات غير الصحيحة. ومن الغريب أن قصة الوزير أقنعت الملك. وليس هناك من أقنع الملك فى القصة إلا الحليف الذى يعمل فى خدمة طرفين فى الوقت نفسه. وفى إمكانه أن يقتل الأمير أو أن ينقذ حياته. وبما أن الحكيم نفع الملك وأصبح من أتباعه باستخدامه موهبته الفطرية، فليس هناك إلا خطر واحد ، وهو أن يكون الحكيم عميلا للملك البيزنطى المسيحى الذى يدبر لقتل الملك أو توجيهه هو ومدينته إلى التديّن. وينتهز الوزير خوف الملك من الدين ليجعله يقتل الحكيم الوثنى. أما الحكيم الوثنى فيستغل سره الطبيعى، وهو كتاب مسموم، ليقضى به على الملك بعد أن تقطع رأسه هو. وبهذه الطريقة يقتل كل من الملك والحكيم الآخر ويفسح الطريق للوزير لكى يرث المملكة.

وتظهر علاقة جديدة بين العقيدة الدينية والسياسة فى قصة صياد السمك. وتبدأ بتصوير علاقة ناجحة بين الملك الوثنى والعالم الوثنى الذى يشفى جذام الملك ويمكنه من التمتع بسلطته الملكية. والملك الذى لم ينجب على وشك أن يتبنى الحكيم لكى يجعله وريثه ويصبح بذلك الملك الفيلسوف. ولكن الحكيم يتهم بأنه

جاسوس أجنبي يحاول نشر دين جديد والقضاء على الملك. ويتبين أن الاتهام غير الصحيح. ولكن خوف الملك من الدين الذى يجهله يكفى لكى يجعله لا يرى الحقيقة ويتصرف تصرفا أحمق قاضيا بذلك على نفسه وعلى مصدر سعادته، وهو فكرة تولى الحكيم العرش من بعده. أما جهل العالم الفيلسوف أو عدم رضائه عن الدخول فى موضوعات دينية وسياسية ومواضيع معقدة، وكذلك عدم مقدرته أو رضائه عن الوقوف فى مواجهة الاتهامات التى كيلت إليه والتى تقول إنه جاسوس من الممكن أن يخون الملك بطريقة ما، وكذلك عدم رضائه بأن يغيّر من عاداته حتى يقوم بشىء ينقذ به حياته أو يساعد به الملك الأحمق الناكر للجميل حتى يجعله يعدل عن قرار قتله. .. يؤدى ذلك كله لا للقضاء على نفسه فقط بل أيضا للقضاء على الملك الذى كان قد لجأ إليه فى أول الأمر، بعد أن غادر – أو اضطر إلى أن يغادر – الإمبراطورية البيزنطية. وبهذه الطريقة يجعل الوزير كلا من الملك والعالم الفيلسوف يقضى على الآخر والوزير نفسه ليس رجلا متدينا ولكنه يعرف قوة وفاعلية الدين ويستعملهما فى أغراضه السياسية. أما العقيدة الدينية – وهى عقيدة الناس الآخرين أو خوفهم من الإله – تصبح الآن معترفا بها باعتبارها أداة جديدة ذات فاعلية تدعم القوة السياسية. وأصبح من واجب الملوك الجدد أن يفهموها فهما صحيحا لكى يستخدموها استخداما صحيحا. وصياد السمك الذى يروى هذه القصة ليس فى نيته أن يقوم بدور الحكيم سيء الحظ، ولا أن يجعل الجنى يقوم بدور الملك سيء الحظ؛ فهو يقوم بدور الوزير الناجح. وينجح صياد السمك بذكائه الشديد فى أن يسيطر على جنون الجنى ويستغل خوفه من التكبير باسم الله ليسجنه فى القمقم ويسيطر عليه. ويصبح صياد السمك بذلك [النبى] سليمان الجديد. والجنى أيضا يتعلم اللعبة الجديدة، وهو الآن راغب فى أن يشترى حريته فى مقابل تقديم خدمة لسيده الجديد.

ومن الممكن القول بأن كلا من صياد السمك والجنى يقوم بعد ذلك بأدواره فى الحياة الحقيقية. فيأخذ الجنى صياد السمك إلى بحيرة مسحورة ويقول له إنه يجب أن يصطاد منها أسماكا مسحورة لكى يعطيها لملك المدينة. والسمك من أربعة ألوان؛ فهناك سمك أبيض وسمك أحمر وسمك أزرق وسمك أصفر. وملك مدينة الصياد هو أيضا ملك وثنى لم ينجب ولكنه على علاقة طيبة بالملك البيزنطى الذى عرّفه بطاهية. والآن إذ يقام بقلى أربع سمكات من السمك المسحور تظهر ملكة حورية فى يدها عصا. ويظهر بعد ذلك رجل أسود ضخم بيده غصن من شجرة خضراء ويسألان السمك إذا ما كان مازال متمسكا بعقائده. وعندما يجيب السمك بالإيجاب يقْلبان المقلاة رأسا على عقب فيحترق السمك ويصبح كالفحم ولايمكن أن يأكله أحد. ويبدأ الملك فى البحث عن سر السمك الملوّن ويصل إلى قصر مبنى من الحجر الأسود مغطى بألواح من الحديد، ويجد فيه شابا جميلا مسحورا؛ فنصفه الأسفل أى الجزء من خصره إلى الأرض أصبح من الحجر الأسود.

وقصة هذا الشاب هى أنه كان ملكا للجزر الأربع المسماة بالجزر السوداء. وكانت زوجه تمارس السحر فكانت تعطيه مخدرات ثم تغادر المدينة لتقضى الليل مع محبها. وكان هذا المحب رجلا أسود مصابا بمرض الجذام، وكان يجلس على أغصان خيزرانية داخل مبنى يشبه الضريح قائم بين أكوام من النفايات خارج المدينة. وكان هذا الرجل يرتدى ملابس قذرة ممزقة. وعندما أخبرت اثنتان من الخادمات السود الملك الشاب بما تفعله الملكة يتابعها هو فى ليلة من الليالى ويهجم على الرجل الأسود ويجرحه. وتأتى الملكة بمحبها، وهو جريح لايستطيع الكلام، مرة أخرى إلى القصر وتبنى ضريحا فوقه. ويصبح هذا الضريح بمثابة بيت للحداد حيث تمضى الملكة أكثر وقتها فى البكاء والعويل، ويستمر هذا الحال أكثر من ثلاث سنوات. وعندما يفقد الملك الشاب

صبره يقول لها إنه سبب حزنها. وفى الوقت الذى كان يحاول هو فيه أن يقتلها تستعين هى بقدرتها على السحر وتسحره وتحوّل سكان المدينة إلى سمك والجزر الأربع إلى أربعة جبال تحيط بالبحيرة المسحورة. ويقول الملك الشاب:

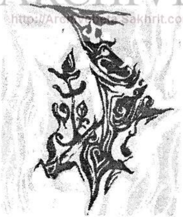
«وكانت مدينتنا أربعة أصناف مسلمين ونصارى ويهود ومجوس فسحرتهم سمكا فالأبيض مسلمون والأحمر مجوس والأزرق نصارى والأصفر يهود» (مجلد ١/ ص ٢٩ـ صبيح).

ومنذ ذلك الوقت تعاقب الزوجة الملك المسحور بمائة جلدة كل صباح. ويحدث ذلك قبل ذهابها إلى الضريح حيث يرقد محبها العاجز. وهناك تقدم له الطعام وتنتحب على سوء حظه. ويدخل الملك الضريح بعد أن يسمع الحكاية ويقتل الرجل الأسود ويرتدى ملابسه ويتظاهر بسلوكه ويجعل الملكة تزيل السحر عن الملك الشاب وعن المدينة وسكانها وأخيرا يقتلها. وبعد ذلك يسأل الملك الشاب إن كان يريد أن يبقى فى مدينته، ويرد عليه الملك الشاب قائلا إنه يريد البقاء بجوار محرره للأبد. ويفرح الملك المحرر ويتبنى الملك الشاب ويأخذه معه إلى مدينته حيث يستقبلهما الوزير المخلص. ويعيّن الوزير ملكا فى مدينة الملك الشاب ويودع وداعا حافلا ليذهب ويحكم الطوائف الدينية الأربع، ويطلبون قدوم صياد السمك وأسرته فيتزوج الملكان من ابنتيه ويعيّن ابنه حارسا للأموال ويكافأ هو بمال وفير.

وتفرق الحكاية الإطار بين نوعين من العقائد؛ أى بين العقيدة الدينية النبيلة التى تؤمن بها دنيازاد التى تحب رواية الحكايات والتى تساعد أختها شهرزاد على أن تشفى الملك شهريار من جنونه وعقيدة مسعود الدنيئة التى تربط حسن طالعه بتكوين فلكى معيّن. وحكاية التاجر والجنى تفرق بين نوعين من الإيمان؛ فهناك إيمان التاجر التقى الذى يحترم القانون ويفكر فى واجباته تجاه الآخرين حتى وهو فى ظروف سيئة، وهناك إيمان الجنى المجنون الذى لا تهدئه الا حكايات تروى عن رجال ونساء أشرار. أما قصة صياد السمك والجنى فهى تفرق بين الطوائف الدينية الأربع التى تظل كل منها محترمة أصولها حتى وهى فى هيئة سمك ملوّن فى المقلاة. أما العقيدة التى تعادى المجتمع ونظمه السياسية فعلى رأسها الملكة الساحرة. وبهذه الطريقة يفرق بين العقائد القديمة المعروفة التى حوّل الملوك أتباعها بمرور الزمن إلى أناس يحترمون القانون والعقائد الجديدة التى يؤمن بها سيئو الحظ وترأسها نساء. وفى مقدرة هذه العقائد الجديدة أن تطلق سراح رغبات قوية لدرجة أن بمقدورها أن تجرف معها كل قوى العدالة والنظام التى يمثلها الملك.

ويساعد الجنى صياد السمك على أن يعين الملك المسن على أن يخلص الملك الشاب ومدينته وسكانها، أى الطوائف الدينية الأربع، من السحر ومن سلطان ملكة زانية تعشق رجلا أسود مصابا بالجذام وتجعله فى منزلة الإله، وهى مستعدة لأن تقضى على كل شىء من أجله. وعندما يأتى الجنى بصياد السمك إلى البحيرة المسحورة يقول عند مغادرته المكان: «لابد أن تغفر لى فهذا كل ما أستطيع أن أفعله من أجلك». وليس فى إمكان الجنى أن يخلص الملك الشاب والسمك المسحور من السحر. فالملك المسن هو وحده الذى يستطيع أن يقوم بذلك. ولم ينجح الملك الشاب فى إنقاذ نفسه ومدينته. ويرجع السبب فى ذلك أولا إلى تردده فى عقاب زوجه وعشيقها، وربما كان السبب فى ذلك متعلقا بخوفه. وثانيا لأنه حاول أن يقتلهما بالسيف علانية بدلاً من أن يقضى عليهما بطريقة صحيحة مرتبطة بمعرفته بالسياسة باعتباره ملكا. فليس من العلامات المميزة للملوك أن يظهر المرء رغباته مثل الغيرة والغضب بطريقة مباشرة، وأن يمسك بسيفه لقتل الآخرين. أما الملك المسن، فهو على خلاف ذلك يحكم

على الموقف فى الحـال ولا يظهـر أى تردد أو خـوف بخصوص سحر الملكة أو القدرات غير المفهومة التى نجدها عند العاشق الأسود المجروح. وهو يعلم ما يكفيه عن تصرفات الملكة بحيث إنه لا يواجهها بطريقة مباشرة، فقد يعرض بذلك نفسه ومدينته للخطر، ولن ينجح بذلك إلا فى إظهار شجاعته. وهو مسيطر سيطرة كاملة على رغباته لدرجة أنه يستطيع أن يقوم بعملى جبن وسلوك غير ملكى؛ فهو يقتل رجلا مريضا عاجزاً وامرأة عزلاء تثق فيه. وسر طريقته هو تقليد الكلام والفعل؛ فهو يحل محل عاشق الملكة ويرتدى ملابسه ويئن مثله ويجعل الملكة تتصوّر أنه على وشك الشفاء ويثير فيها أمل إعادة الالتقاء به، وذلك يرفع رغبتها إلى درجة تفقدها صوابها وتجعلها مستعدة لأن تفعل كل ما يطلبه منها. وسلوكه إذن هو السلوك الملكى الأعلى، وهو يتمثل فى طريقة القضاء على الزوجات الزانيات وعشاقهن. وكذلك فى الطريقة التى يستأنس بها الجان ثم يستخدم، وهى الطريقة التى يبطل بها مفعول السحر ومفعول جميع العلوم الطبيعية الأخرى، وتتم السيطرة على كل من يمارسونها، والطريقة التى تتخلص بها البيوت الملكية والمدن والمجتمعات الدينية المعذبة من السحر، وتستطيع بعدها أن تحيا حياة سعيدة.



العـــين والإبـــرة *

عبد الفتاح كيليطو**

«وكان إدريس [أنوش] أول من خط بالقلم، وأول من خاط الثياب ولبس المخيط، وأول من نظر في علم النجوم والحساب».
الثعلبي ـ (قصص الأنبياء)

تقديم :

برغم تعدد مخطوطات (ألف ليلة وليلة)، وتعدد طبعاتها، وشروحاتها وقراءاتها، فإن ثمة شيئا ما يظل في حاجة للكشف، لا نهائيا، كلياليها.

لذلك، تميزت بالانفلات والتشذر والهروب، وتساوى فيها الموت والحياة، كل منهما يتضمن الآخر ويشرطه، ولا يتسيد إلا الكلام السحرى الجذاب العاكس لذاتية كل منا؛ هذا الكلام الذى يظل شفويا، برغم نزوعه نحو الكتابة، ليحقق جدلية الحكى والإنصات، أى ليحقق التواصل. فمن ذا الذى نقل، خفية ومواربة، هذا الكلام الشفوى إلى سجل مكتوب؟ مكتوب قبل الكتابة على القلب والعين. وما مفهوم الناقل أو المؤلف؟ وما علاقة الكتب بالقتل والغرق؟ يسعى عبدالفتاح كيليطو فى هذا الكتاب حول بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى إبراز أسرار النص مع الحفاظ على بكارة ممكنات المعنى، متتبعا، عبر المقالات السبع، مجمل العلائق الخفية (التى تبدو هامشية فى الغالب) بين عناصر حكائية مؤسسة لجوهر (الليالى)، كعلاقة العين بكل أبعادها والإبرة بكل دلالاتها وآلامها. ولعل سر حكايات (ألف ليلة وليلة) يكمن فى كونها مسجلة ومكتوبة، فى كتاب أصلى، بدئى، هو أساس كل المنتوجات الحكائية اللاحقة المسطرة على الجسد/ العين، ومصدر كل هذه المنتوجات.

وصعب جدا أن نقوم بتهجي الكتابة على الجبين. هذا الدور يقوم به عبدالفتاح كيليطو فى الفصل السابع من كتابه الذى ارتأينا تعريبه لوضع القارئ فى مناخ سر من أسرار (ألف ليلة وليلة).

---

* العين والإبرة، عبدالفتاح كيليطو، منشورات «لاديكوفرت» ١٩٩٢.

** تقديم وتعريب : **مصطفى النحال.**

الحكايات مدرسة الحكمة. غير أنه يلزم وقت طويل لاكتسابها. لذلك، لم تلتفت شهرزاد نحو الملك (شهريار) لكى تدله على الفائدة الواجب استخلاصها، إلا بعد الانتهاء من رواية كل حكاياتها:

«إن ما جرى لك مع النساء جعلك متألما. ومع ذلك فإن ملوك الفرس، قبلك، صادفوا هموما وآلاما أكثر وقعا من همومك وآلامك (...) وهذا تنبيه كاف للإنسان الراشد، وإنذار للإنسان الفطن»[1].

لقد كانت الحكايات بمثابة مرايا تأمل فيها الملك حكايته الخاصة، وتمكن، بفضلها، من التغلب على عزلته، ومن ثم فإن حالته، بعيدا عن أن تكون وحيدة، تندرج ضمن حالات مماثلة؛ إذ استطاع، من فرط تماهيه مع شخوص التخييل، أن يكتسب رؤية جديدة للأشياء، ويتخلى عن حقده وغضبه.

والحال، أن ثمة مريضا آخر فى حاجة، هو أيضا، إلى الحكايات: إنه قارئ (ألف ليلة وليلة).

فمنذ الأسطر الأولى يتوجه مصنف الكتاب إليه بعبارات تذكرنا بعبارات شهرزاد:

«إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين. لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين»[2].

فمن تلك العبر الحكايات التى تسمى (ألف ليلة وليلة) يستعمل النص كلمة «عبرة» التى تعنى الإخطار والإنذار والمثل. العبرة هى الأثر الذى تخلفه الحكاية، والطريق الذى تفتحه فى وجه الاعتبار والتفكر. من المفيد ملاحظة أن «عبرة» قريبة من فعل «عبر» الذى يدل على المرور، واجتياز جسر، وعبور نهر أو مجازة[3]. مبدئيا، كل مستمع إلى حكاية ما يشعر بأنه معنى بالأمر، ولهذا فإنه يجاوز المسافة التى تفصله عن الراوى الذى يكون منهمكا فى رواية حكايته الخاصة فى أغلب الأحيان. فى البداية، إذن، يوجد كل من الراوى والمستمع على ضفتى نهر واحد. وإذا كان هذا اللقاء الثنائى موسوما بعدم التفاهم والعداء، فإن التقارب والاتصال يبدأ فى التحقق تدريجيا: المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية ويلتحق بالضفة التى يوجد عليها الراوى. من هو القارئ الجيد لـ (الليالى)؟ على أية حال، ليس هو الذى يرى فيها، فقط، حكايات عجيبة صالحة للتسلية والتعجب.

القارئ الجيد هو الذى يستجيب لشرطين اثنين: عليه، أولاً، أن يوظف العبرة، أى أن يفكر فى مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين. ومن ثم، فإن الحكايات هى عبارة عن نماذج توجه الاختيارات وتنير الفعل، هذا ما يؤكده مصنف (الليالى) الذى يرى فى استعمال العبرة، وفى التعلم بوساطة الأمثلة، فعلا acte للورع والتقوى، وخضوعا وامتثالا لإرادة الله الذى يأمرنا بالتأمل فى قصص الماضين لكى نعلم حدودنا ولا نزيغ. ثانيا، القارئ مدعو ضمنيا إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف ذهبية إذا أمكن، كما هو شأن العديد من شخوص (الليالى). ما إن تم تثبيتها حتى أصبحت، على الدوام، رهن إشارته لتزويده بالمتعة والمعرفة. فعلى أية دعامة يجدر أن نكتبها؟ لقد أصبحت مهددة بالبرانية والغرابة، حينما فوضت إلى الكتاب. لهذا سيكون مثلا أعلى، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر على طرف العين (أفق شنيع).

هناك بالفعل، داخل (الليالى)، جملة تتردد كثيرا، وتثير الحيرة حتى الخوف إذا ما ارتأينا أن نأخذها بحرفيتها (وهل ثمة اختيار آخر مادامت تحيل على الحرف، على العلامة الجرافية؟) جملة تركز على العين فى علاقتها بالكتابة والحياكة، جملة بتقريبها الخطير بين عضو النظر والإبرة، تهدد من يقرأها بأن يصاب، فجأة، بالعمى.

استعملت للمرة الأولى في «حكاية التاجر والعفريت» التي تفتتح الدورة السردية لشهرزاد أثناء سفره. توقف تاجر تحت شجرة، ثم تناول بعض الثمار ورمى بالنوى (ج. نواة) بعيداً. وما إن انتهى من أكل التمر حتى برز له عفريت ينوي قتله بحجة أن نواة أصابت صدر ابن العفريت وقتلته! مع ذلك، تمكن التاجر من أخذ مهلة سنة يعود على إثرها إلى المكان نفسه. ثم التقى بشيخ مسن وروى له حكايته. وبعد أن أنصت إليه الشيخ باندهاش قال: «والله ما دينك إلا دين عظيم وحكايتك حكاية عجيبة، لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر»[٤].

بفعل اندهاشه مما سمع، اعتقد الشيخ، إذن، أن من واجب الحكاية أن تكتب على العين، عينه هو، وعين كل الناس. لقد بلغ به التأثر حد بحثه عن إدماج الحكاية، داخل كيانه، أن تصبح منه، أن يلحقها ببصره، أن يبصر من خلالها: تنظر فيه الحكاية، تجاوز إطارها وتجبر المستمع، من خلال تهديده، أن يقوم بفعل شيء ما. لن يفارقها أبدا، سيحملها معه وعليه، ستشكل الحكاية، حينما تحاك على مؤق العين الداخلي، عيناً ثانية، عينا داخل العين. سوف تستبدل بالأذن العين. لقد خشي الشيخ أن ينسى الحكاية، أو على الأقل أن ينسى الغاية من حكايتها. لذا، فمن واجبه حمايتها والحفاظ عليها بتسجيلها على الجزء الأكثر هشاشة من جسده، الأكثر غنى والأكثر أهمية.

حكاية التاجر هي الحكاية الوحيدة في (الليالي) التي وردت فيها الجملة المرتبطة بالعين على لسان المستمع. في حكايات أخرى الشخوص ـ الرواة هم الذين يوظفون مثل هذه الجملة حينما يشرعون في سرد آلامهم، مثلما هو الأمر في حكاية الملك الشاب الذي تحجر نصف جسمه الأسفل بفعل سحر زوجه[٥]، وحكاية الصعاليك الثلاثة[٦]، وحكاية قمر وبدور[٧]، وحكاية الشاب العماني[٨]، هؤلاء الرواة لا يحكون قصصا غريبة عنهم أو لم يعرفوها إلا عن طريق السماع، بل يتعلق الأمر بقصصهم الخاصة: قصة عاشوها ويوجدون ضمنها: «... لقد جرى لي حديث عجيب وأمر غريب لو كتب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر»[٩]. إنهم في اللحظة التي يبدأون فيها الكلام، يوجدون في وضعية صعبة: أجسامهم مهددة أو حياتهم معرضة للخطر. إن العبارة التي يلفظون بها تدل على حكاية جسيمة ومؤثرة، وهذا يعني أن هذه العبارة لا تتلاءم مع حكاية هزلية مثل حكاية «حلاق بغداد وإخوته». لقد عاش كل واحد من هؤلاء مغامرة لم يتمكن من الخروج منها سليما. إلا أن الأحداث الفكاهية الهزلية لم تترك أي مجال للرأفة والعطف. إن الحلاق، وهو يروي حكاية إخوته، لم يكن يريد إثارة شفقة المستمعين بقدر ما كان يبحث عن وسيلة لإضحاكهم. الإبرة والعين لا تلتقيان إلا عندما يتعلق الأمر بحكاية مأساوية فقط. لا توجد هذه العبارة المعمية، حسب علمي، سوى في (ألف ليلة وليلة). لقد وجدتها بشكل آخر في كتاب (الحيوان) للجاحظ (الرجل ذو المؤق البارز) «إن العلم ليعطيكم على حساب ما تعطونه، ولو استطعت أن أودعه سويداء قلبي، أو أجعله محفوظا على ناظري، لفعلت»[١٠]. لا تنقصنا، هنا، سوى الإبرة. بيد أنها حاضرة بصورة ضمنية، إذ بأية رأس حادة أخرى سيحاك العلم في القلب وعلى مؤق العين؟

هناك حكاية يجب أن تحاك على المؤق الداخلي للعين، بجانب الأنف، على هذا الفضاء الصغير جدا. فبأي خيط سيتم ذلك؟ إن الإحالة على الحياكة ليست مبررة بالإبرة فقط، بل بفعل «كتب» الذي يعني في الوقت ذاته الكتابة والحياكة[١١]. الكتابة هي الحياكة. لنحاول رؤية دلالة هذه العبارة، ولنلاحظ، قبل كل شيء، أن وظيفتها انتباهية من حيث إنها تتدخل باعتبارها إجراء افتتاحيا، بوصفها علامة على البداية. إنها تهدف إلى إثارة الانتباه، وجذب الاهتمام. وفضلا عن ذلك، فإنها تعلق على الحكاية مسبقاً وتثني عليها،

وتقدمها بوصفها قوة خاصة، ذات قيمة نفيسة، لا يليق بنا، إذن، أن نتلقاها بنوع من اللامبالاة، بل بالتقدير والتبصر والخوف أيضا، صحيح أن تلك العبارة لا تقدم إلا بعض الحكايات فقط، غير أنها يمكن أن تؤشر على حكايات أخرى، تلك التى تصف تجربة أليمة وحزينة. بل إنها تصلح أن تكون بمثابة استهلال لكتاب (الليالى) الذى يعرض، كما سبقت الإشارة، سيرة القدماء بوصفها موضوعاً للاعتبار من طرف أخلافهم. إن القارئ مدعو، بعبارة أخرى، إلى استنساخ الكتاب على طرف عينه. من الأفضل، ربما، إغماض العينين، وصرف النظر بواسطة رأس الإبرة الحادة.

وهذا بالضبط، ما قام به (أنطون) جالان Galland الذى أرعبه المنظور القاسى الذى تفتحه، ومن ثم قرر التغاضى عنها وإبعادها من ترجمته مقصياً ومنحياً، بذلك، اللغز الأكثر إقلاقاً وتحييرا فى (الليالى). بالطبع، هو لم يقصها تماما، بل إنه يذكرها فى القصة المعنونة بـ «التفاحات الثلاث». غير أننا نتعرفها للوهلة الأولى نظرا للطابع المهذب الذى أضفاه عليها: «(...) إذا كتبنا كل ما جرى بينى وبين هذه السيدة فسوف تكون قصة مفيدة لكل الناس»[١٢]. لقد أزال بـ «ترجمته» لها، أى بإعادة كتابتها، سرها ومنطقتها المظلمة، حولها إلى جملة عادية لائقة وغير مرئية. ومع ذلك، فإن العين والإبرة تقضان مضجعه؛ إذ يشير فى «حكاية التاجر والعفريت» إلى أن نواة التمرة لم تصب صدر ابن العفريت، بل عينه[١٣]. إنها كيمياء مجهولة جدا تلك التى عملت على تحويل الإبرة الموجهة إلى القارئ، إلى نواة أعمت ابن العفريت قبل أن تقتله.

نعم، إن العبارة مرعبة. أن تفقأ العينين على إثر سماع حكاية معينة هو فعل تمكن أوديب وحده من إنجازه. صحيح أن الأمر كان يتعلق بقصته هو المروية من طرف تيرزياس، الكاهن الأعمى. فباستثناء الصعاليك الثلاثة الذين أصبحوا عميانا إثر ظروف درامية، لا أحد من أبطال (الليالى)، ربما، استطاع تسجيل قصته على عينيه. إنهم يروون كيف فقدوا العين اليسرى (العين اليمنى حسب طبعة مهدى محسن)، والاثنان الأولان يفتتحان حكايتهما بذكر العبارة المشهورة. ومع أنهما مصابان بالعمى، فإنهما يذكران، بالضبط، تلك الجملة التى تفقأ العين. إن قصتهما منقوشة بإبرة القدر على حدقتيهما المطفأتين، تظل هناك غير قابلة للمحو ترافقهما حيث حلا. العين المفقودة تلخصها وتعرضها وتشخصها أمام أنظار الجميع. إن النظر، بمثل هذه الميزة، يتطور، ويبدو العالم بشكل جديد، غير عادى. فالعميان الثلاثة كانوا يتوفرون على منظور متباين للأشياء. وكانت رغبتهم، غير المعلنة، تكمن فى إيصال السامعين إلى اقتسام طريقة نظرتهم، أى أن يفقأوا العين اليسرى: أروى لك قصتى وتمنحنى عينك، العين التى أفتقدها. إلا أنه لا أحد سيقوم بهذه التضحية. من المفروض أن نكتب الحكاية على مؤق العين، غير أننا لن نقوم بذلك. إذ إن هناك إثباتا محزنا، متضمنا فى العبارة، يتجلى فى كون المتلقى غير مبال، وغافلا وجحودا، وأن الحكاية لا توفر له مادة للتفكير والاعتبار، وذلك لكونه يجهل التفكير ولا يدرك انعكاسه على المرآة المنتصبة أمامه، فضلا عن أنه لا يستوعب الأمر والرجاء المعبر عنه أو الخفى، ذلك الرجاء الثاوى خلف الحكاية وخلف كل حكاية: لا تنسنى لأنى أتحدث عنك.

فالحكاية، إذن، لن تكتب بالإبرة على المؤق الداخلى للعين، بل بالقلم على أوراق كتاب. والحال أن هذه اللحظة هى التى سجلت فيها الحكاية ودونت، والتى لا يوجد بعدها أى شيء يستحق الحكاية. هذه اللحظة النهائية هى فى الحقيقة ابتدائية وافتتاحية. حقا، إن الحكاية كتبت من قبل أن تروى، من قبل أن يعيش البطل مغامراته، بل حتى من قبل أن يولد. الحكاية مسجلة فى كتاب أصلى مصدر لكل ما يتم إنتاجه فى العالم وجميع الكتب تنبثق منه. كل شيء مسجل ومنقوش فى هذا الكتاب اللامرئى واللامقروء الذى

يعمل على تحقق النص وتمظهره بوساطة الأحداث والحكايات، وكل ما كتب ليس سوى إعادة إنتاج لهذا الكتاب الأصلي الذى تم تحريره منذ بدء الزمن. لذلك، تحمل كل شخصية من شخوص (الليالي)، على جسدها، موجزاً من هذا الكتاب الأولي، هذا النص الذى يحدد مصيرها ويتحكم في أبسط حركاتها. ومع ذلك، فإنها لم تتمكن من قراءته، لا لأنها قارئ سيىء، بل بالأحرى لكون العين عاجزة عن رؤية ما هو مكتوب على الجبين. وبالفعل، فعلامات القدر مسجلة على هذا الجزء الأعلى من الوجه. وقد آن الأوان لذكر عبارة أخرى من (ألف ليلة وليلة): «وهذا ما كان مكتوبا على جبيني ومقدرا على في الغيب»[١٤]، أو أيضا: «(..) لا تنفع حيلة مع القدر والذى على الجبين مكتوب ما منه هروب»[١٥]. إن الشخصية المتحدرة من كتاب كل شيء فيه مقرر سلفا، ستصل في نهاية المطاف إلى كتاب آخر ستسجل فيه حكايتها، وسيغدو صدى وانعكاسا للأول. هكذا يفرض المكتوب l'ecrit ذاته: أولا وآخرا، بدءا وختاما.

الهوامش :

(١) طبعة هابيشت، جـ١٢، ص٤١٢ ـ ٤١٣.
(٢) طبعة القاهرة، جـ١، ص٢ (ترجمة معدلة نسبيا لابن الشيخ وميكل)، جـ١ ص٣١.
(٣) كازيميرسكي، المعجم العربي ـــ الفرنسي. تستعمل كلمة «عبرة» في القرآن للدلالة على الدرس الواجب استخلاصه من قصص القدماء أو من مشاهدة الظواهر الطبيعية.
(٤) طبعة القاهرة، جـ ١ ص٧ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ١، ص٥٥.
(٥) نفسه، ص٢٠.
(٦) نفسه، ص٣٠ و٣٣.
(٧) نفسه، جـ٢، ص٤١.
(٨) نفسه، جـ٤، ص٢٠٤.
(٩) ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ٢ ، ص١٨٢.
(١٠) كتاب الحيوان، جـ١ ، ص٦١.
(١١) كتب: «حزم وشد بقوة، ثقب القربة بخيط أو حزام، خزم الدابة، أى وضع حلقة خلفها لمنعها من استقبال الذكر» (كازيميرسكي، المعجم العربي، الفرنسي).
(١٢) جالان، جـ١، ص٢٩٦.
(١٣) نفسه، ص٤٦.
(١٤) طبعة القاهرة، جـ١ ص١٥٥ (ترجمة ابن الشيخ وميكل)، جـ١ ، ص٢٨٢.
(١٥) نفسه، جـ٢، ص٣٢٣ (ترجمة ابن الشيخ وميكل، جـ٢ ص٤٤١).

البنية والدلالة
فى ألف ليلة وليلة

فريال جبورى غزول *

تقوم هذه الدراسة فى إطار الأدب المقارن. والغرض منها هو الكشف عن بنية عمل أدبى كى تساهم هذه البنية فى إدراك دلالة العمل باعتباره كلاً، وبالتالى تتيح إمكان معرفة خصوصيته ومن ثمّ مقارنته بغيره من روائع الأدب الإنسانى. وكثيراً ما أشرت فى دراستى هذه إلى أعمال أدبية معروفة فى سياق تحليل سمة ما أو ظاهرة ما، انطلاقاً من التوجه المقارن. إن (ألف ليلة وليلة) أثر عربى فى المقام الأول، مع أن أصوله انطلقت من الهند وانتقلت إلى إيران ومن ثم إلى الوطن العربى. فالعمل على الوجه الذى نعرفه ويعرفه العالم تم فى سياق الحضارة العربية الوسيطة التى تركت لنا روايات مختلفة ومخطوطات عدة من (ألف ليلة وليلة)، بينما ضاعت واندثرت الصياغات السانسكريتية والفارسية وغيرها من هذا العمل. وفى مطلع القرن الثامن عشر اكتشف الأوروبيون (ألف ليلة وليلة) وترجموا قصصها إلى الفرنسية أولاً وبعدها إلى لغات أوروبية مختلفة، حتى أصبحت هذه المجموعة معروفة فى كل أنحاء الشرق والغرب. وبرغم انتشار هذا العمل فى الغرب وتأثر معظم الأدباء الغربيين به فى القرون الثلاثة الأخيرة، فإن العمل لا يمكن إدراكه إلا فى السياق الذى أنتجه. وبما أنه عمل جماعى، لا يمكن إرجاع تأليفه إلى فرد معين أو إلى زمن تاريخى محدد، حيث اكتمل عبر قرون عدة وفى أقطار مختلفة من بلاد العرب، وساهم فى تشكيله خيال رواة مختلفين، فقد رجعت إلى الثقافة القومية والحضارة العربية – الإسلامية بشقيها المكتوب والشفوى لأستخلص دلالة أحداث (ألف ليلة وليلة). وكانت هذه الدراسة أصلاً جزءاً من رسالتى الجامعية التى تقدمت بها إلى جامعة كولومبيا فى نيويورك للحصول على شهادة الدكتوراه. وقد نشرت الشعبة القومية لليونسكو رسالتى فى كتاب بالإنجليزية عام ١٩٨٠[١]. وهذه المقالة تترجم فصلين من الكتاب المذكور، وسوف ينشر الكتاب مترجماً إلى العربية فيما بعد.

* أستاذة الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

جدلية السرد

أ – ظاهرة التفصص

لقد عرّف رومان ياكوبسن الأدب بأنه رسالة تتمحور حول صيغة التعبير. فكل متخصص يواجه مشكلتين فى كل نص أدبى وهما: كيف يتولد النص، وما حصيلته النهائية؟ وجواب السؤال الأول، أى كيفية تدفق النص من نقطة بدايته حتى نهايته، يلقى ضوءاً على الرسالة التى يبثها النص. وبناء على هذا لابد أن تتوجه الخطوة الأولى نحو محاولة تقصى المسار الأساسى للنص.

إن (ألف ليلة وليلة) خطاب سردى، ولكن العنصر السردى لا يشمل الخطاب كله، فهناك أجزاء معينة من القصة التى يمكن استبعادها دون إحداث خلل فى خط القص. وهذا واضح تماماً، حيث إننا نعلم أنه يمكن سرد قصة واحدة بطرق عدة. وقد بيّن فلاديمير بروب أن دالات (وظائف) القص narrative functions هى المنعطفات الأساسية فى تجلى القصة للذهن. وقد مهد لنا هذا المنطلق التعامل مع القصة على أساس أنها مجموعة من المتغيرات الدالة المرتبطة ببعضها ارتباطاً سببياً (٢). وقد ذهب تزفتان تودوروف أبعد من ذلك بالكشف عن طبيعة البناء الهرمى لهذه الدالات (الوظائف) وعن كون بعضها أكثر أهمية لخط القص من غيرها. وهكذا توصل تودوروف إلى تكثيف القصة فى هويتها الأساسية (٣).

إن تحليل (ألف ليلة وليلة) فى هذه الدراسة سيتبع العمليات التى قام بها بروب وتودوروف، وهى العمليات التى تكشف عن الدور الجوهرى الذى تنطوى عليه التغيرات الظاهرة، ومن ثم التركيز على التغيرات الأساسية التى ستقودنا نحو دلالة العمل القصصى.

إن البناء الكلى لـ (ألف ليلة وليلة) ينطوى على خبر proposition رئيسى يحتوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها البعض، وهذه الأخبار المتضمنة بدورها تحتوى أخباراً مترابطة ومعطوفة على بعضها وهلم جرا. والخبر الرئيسى فى (ألف ليلة وليلة)، مختزلاً إلى أقصى الحدود، هو قصة الملك الذى اكتشف خيانة زوجه فصمم أن يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها فى الصباح. وبعد سلسلة من هذه الزيجات، استطاعت شهرزاد أن تؤجل تنفيذ الحكم، وفى النهاية التخلى عنه، وذلك بسردها قصصاً فتنت الملك. وهذا هو الجزء من القصة الذى لا غنى عنه، وهو يغطى صفحات قليلة فى بداية الكتاب ونهايته ويطلق عليه القصة الإطارية frame story. فالقصص التى سردتها شهرزاد (وكذلك القصة التى سردها والد شهرزاد ليقنعها بالتراجع عن عزمها على زواج الملك) يمكن إسقاطها من الخطاب بلا انتهاك للحبكة السردية. وعلى الجانب الآخر، فلو أسقطنا القصة الإطارية من هذا الأثر الأدبى لكانت النتيجة على المستوى التنظيمى مجموعة قصص غير مترابطة. ففى الحالة الأولى سنجد القلادة بلا خرزاتها وفى الحالة الثانية سنجد الخرزات بلا خيط ينتظمها.

ويمكن أن نعيد صياغة الحبكة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا إنها لعنة يعقبها تمزق ويليها فى الخاتمة إبطال هذه اللعنة. وهذه الصياغة تحمل فى طياتها أصداء أساطير الخلق السامية؛ حيث نجد خروجاً على النسق والتوازن الأولين يعقبه الضياع وينتهى بالخلاص. فليست (ألف ليلة وليلة) فى جوهرها إلا صيغة شعبية للفردوس المفقود الذى يتم استرجاعه. فنعيم الزوجين الأولين فقد بعد أكلهما فاكهة الشجرة المحرّمة، أى تذوقهما فاكهة المعرفة. وقياساً على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاحان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالخطيئة والموت مقترنان فى كل هذه القصص. ففى أساطير التكوين المقدسة نجد إصراراً على عنصر

الفقدان، بينما (ألف ليلة وليلة) تؤكد إمكان الاسترداد. فقصة شهرزاد تكرر وتكمل أسطورة الخلق.

وبصرف النظر عن قدرة (ألف ليلة وليلة)على استدعاء نصوص أسطورية هاجعة، فإن بنيتها نموذج من نماذج الاقتصاد الرمزي. إن جوهر القص هو التحولات الزمنية أو متواليات التغير على المحور الزمني diachronic axis. فالتعاقب succession جوهري في القص كما أن التسلسل seriality – أي التكرار الاستبدالي – جوهري في الشعر. فالقص هو الخطاب الزمني النموذجي. ولهذا نجد شيئا من التوازن الجمالي والشكلي في صراع شهرزاد ضد المصير المحتوم الذي ينتظرها، باستخدامها أسلحة القص، فهي تحارب الزمن بالزمن وبخصائص جنس أدبي ذي هوية زمنية. لقد كان جهد بينلوبي زوج عوليس منصباً على كسب الوقت وذلك عبر وسيلة بسيطة من البناء والهدم. فقد كانت تنقض في الليل النسيج الذي كانت تنسجه نهاراً حتى لا يكتمل النسيج الذي جعلت من اكتماله شرطا متفقا عليه لقبول الزواج. لقد كانت تراوح الخطى دون أن تتقدم، تنسج وتنقض، كي تؤجل لحظة الرضوخ، أما شهرزاد ففنها يكمن في دحر الوقت ونقضه. فصراع بينلوبي كان ضد وقت ما، فهي في انتظار رجوع مخلصها وزوجها عوليس، أما شهرزاد فهي تصارع ضد مفهوم الوقت. وبهذا تطرح (ألف ليلة وليلة) معضلة فلسفية من أعقد ما يكون، وهي معضلة مفهوم الزمن المجرد.

ومن الناحية الفنية، تقدم (ألف ليلة وليلة) نموذجاً لصراع شكّلَ محوراً من محاور الأعمال الأدبية الحديثة كما في رواية (حياة وآراء تريستام شاندي) (١٧٦٧)، للورنس ستيرن، وكما في عمل لويس كارول الشهير (عبر المرآة) (١٨٧٢)، حيث لا تحل إشكالية المقابلة الثنائية الجوهرية بين القضية ونقيضها والتأليف التركيبي منهما معا كما في الجدلية الهيجلية، بل بانتصار النزعة الانشطارية التفريعية غير التركيبية.

ويمكن تقسيم القصة الإطارية إلى أربع كتل، أي بعبارة أخرى، تضم القصة الإطارية أربع وحدات قصصية مستقلة يمكن لكل واحدة منها أن تسرد على حدة ومنفصلة عن الوحدات الأخريات، وإن كانت كلها متشابكة فنياً مع بعضها بعضا في العمل الأدبي.

١ ـ قصة شهريار

تسرد الوحدة القصصية الاستهلالية حكاية أخوين ملكين، أكبرهما يدعى شهريار وأصغرهما شاه زمان. فبعد انقضاء عشرين عاماً من الحكم السعيد في بلاده اشتاق شهريار إلى أخيه وأرسل وزيره كي يأتي به. فغادر شاه زمان مدينته كي يزور أخاه. وفي منتصف الليل تذكر شيئاً كان قد نسيه فرجع إلى قصره. وهناك وجد زوجه يضاجعها عبد أسود فقتلهما في الحال ثم ذهب لزيارة أخيه. ومع أن شهريار قد أوصى باحتفالات مناسبة لاستقبال أخيه إلا أن شاه زمان بقي مكتئباً، فظن شهريار أن أخاه يعاني من لوعة فراق بلده وأهله. أما شاه زمان فقد اكتفى بالتلميح إلى جرح داخلي. وذات يوم، أقيمت رحلة صيد ملكي ولكن شاه زمان اعتذر عن المشاركة فيها واعتكف في القصر. وبينما كان شاه زمان يتفرج من جناحه على حديقة قصر أخيه، إذ به يرى عشرين جارية وعشرين عبداً وزوج أخيه يأتون متنزهين. وإذ بهم يخلعون ثيابهم فيضاجع زوج شهريار عبد أسود ويضاجع العبيد الجواري. شعر شاه زمان ببعض التأسي بعد أن شاهد هذه العربدة، لأنها أثبتت له أن مصيبته ليست أسوأ من مصيبة أخيه، وبعد قليل بانت أمارات البهجة عليه. وفوجىء شهريار، عند رجوعه إلى القصر، بالتغير الذي طرأ على أخيه، فسأله عن سبب ذلك. ولكن شاه زمان اكتفى بشرح سبب حزنه وكيف خانته زوجه ولم يوضح لماذا تحسنت حاله. وعند إصرار شهريار على معرفة سبب التحول، تراجع شاه زمان عن

تكتمه وحكى كيف أن خيانة زوج أخيه قد خففت من وطأة مصيبته. فأراد شهريار أن يتأكد من هذه الخيانة بنفسه، فنظم رحلة صيد ملكية أخرى، ولكنه رجع منها سراً إلى قصره حيث رأى بعينيه عربدة زوجه (تعلق هذه الوحدة القصصية هنا وتستكمل فيما بعد، وتبدأ من هنا وحدة قصصية أخرى).

٢ـ الرحلة

عزم شهريار على السفر مع أخيه كى يكتشفا إن كانت حالتهما استثنائية، فمشيا حتى وصلا إلى عين ماء بقرب البحر، فجلسا ليستريحا. وبعد قليل ظهر عمود أسود من البحر ففزع الأخوان وتسلقا شجرة. وكان ذلك العمود الأسود مارداً هائل الحجم يحمل صندوقاً كبيراً على رأسه، فجاء وجلس تحت شجرتهما. ثم شرع المارد بفتح الصندوق، وأخرج منه فتاة يافعة جميلة، ووضع رأسه فى حجرها ونام. فنظرت الفتاة إلى أعلى ورأت الأخوين فطلبت منهما النزول. فاحتجا ولكن احتجاجهما لم ينفع معها فاضطرا إلى النزول خوفاً من أن تحرض المارد عليهما. فأمرتهما الفتاة بمضاجعتها فأطاعا. وعندما أكملا مضاجعتهما أخرجت حقيبة فيها خمسمائة وسبعون خاتماً وأخبرتهما أن كل خاتم من هذه الخواتم قد حصلت عليه من الرجال الذين ضاجعوها من قبل أثناء نوم المارد، وطلبت من كل منهما خاتماً. فامتثلا وفعلا كما طلبت، فروت لهما كيف أن المارد خطفها يوم عرسها ووضعها فى الصندوق ووضع الصندوق فى صندوق أكبر وأقفل عليه بسبعة أقفال ووضعه فى أعماق البحر ليضمن عفة الفتاة.

فتعجب الأخوان مما حدث لهذا المارد الجبار وتعزيا قليلاً بذلك. (وهنا يرجع النص إلى قصة شهريار الزوجية بعد سرده قصة المارد وفتاة الصندوق المتضمنة فى رحلة صيد الأخوين) فرجعا إلى مملكة شهريار وهناك قتل شهريار زوجه وعبيدها.

٣ ـ قصة شهرزاد

كان شهريار يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها فى الصباح، واستمر على تلك الحال مدة ثلاث سنوات، حتى أصبح إيجاد عروس له أمراً فى غاية الصعوبة. وعندما لم يعثر وزيره على فتاة يقدمها للملك، رجع إلى بيته مهموماً. وكان للوزير ابنتان: الكبرى شهرزاد وكانت واسعة القراءة، والصغرى دنيازاد. وعندما سألت البنت الكبرى أباها عن همه شرح لها المأزق. فعرضت شهرزاد نفسها للزواج من الملك على أمل أن تخلص بنات جنسها من القتل. فحذّرها والدها من أن يكون مصيرها مثل مصير الحمار والثور مع الفلاح. فسألته شهرزاد عما حدث لهما، فشرع والدها يحكى لها القصة (وهنا تتوقف قصة شهرزاد لتبدأ أمثولة الحمار والثور التى حكاها الوزير، وتكتمل قصة شهرزاد فيما بعد وذلك بالتحامها بقصة شهريار).

٤ ـ أمثولة الحيوان

لقد كان هناك فلاح يعرف لغة الحيوانات وكان يملك حماراً وثوراً. رأى الثور أن حال الحمار أحسن من حاله بكثير فأعلمه كم يغبطه على معيشته المرفهة، فلم يكن الحمار يركب إلا نادراً لحمل صاحبه. فنصح الحمار الثور بالتظاهر بالمرض وأن يفترش الأرض ولا يأكل وبذلك يتجنب العمل المرهق. فعمل الثور بنصيحة الحمار ولكن الفلاح كان قد استمع إلى هذا الحديث فأعطى تعليمات بأن يؤخذ الحمار مكان الثور فى الحراثة. فندم الحمار لنصيحته وحاول أن يخرج من المأزق بنصحه للثور أن يرجع إلى العمل لأن صاحبهما عازم على قتل الثور إن بقى مريضاً. وفى اليوم التالى أبدى الثور شهية طيبة عند الأكل ونشاطاً كبيراً عند العمل. أما الفلاح الذى كان قد سمع هذه المحادثات فقد قهقه ضاحكاً. وعندما سمعت زوجه ضحكه سألته

عن السبب فأبى أن يحكى لها ما كان لأن فى الأمر سراً، إن باح به مات لتوه. ولكنها أصرت على أن تعرف السبب حتى ولو كلّف ذلك حياة زوجها. فلم يعرف الزوج ماذا يفعل، خاصة أنه كان يحب زوجه حباً عظيماً. فجمع أقاربه وجيرانه وأخبرهم بمحنته. فتوسل الجميع إلى الزوج كى تتراجع عن طلبها ولكنهم لم يفلحوا فى إقناعها. فاستسلم الرجل إلى رغبة زوجه وذهب ليقوم بصلاته الأخيرة قبل البوح بالسر. وحينئذ سمع كلبه يشتم الديك ويدينه لمرحه وصاحبهم على مشارف الموت. فتساءل الديك عما يجرى، فشرح له الكلب حكاية صاحبهما وزوجه. فاتّهم الديك صاحبهما بالغباء على أساس أنه لا يقدر أن يسوس زوجاً واحدة مع أن الديك يحسن سياسة خمسين زوجة وإرضاءهن، واستغرب الديك كيف أن صاحبهما لا يقوم بضرب زوجه ضرباً مبرحاً فترتدع. وعندما استمع الفلاح إلى ذلك قرر أن يأخذ باقتراح الديك. وكان عند الفلاح بعض الأغصان فى دولاب، فدعى زوجه للدخول عليه متظاهراً بأنه على وشك أن يبوح بالسر لها. فعندما دخلت تلقت ضربة موجعة، طلبت بعدها الصفح من زوجها (وهنا، بعد انتهاء سرد قصة الحمار والثور، يستأنف الراوى قصة شهرزاد التى تلتحم بقصة شهريار).

قال الوزير لابنته إن مصيرها سيكون مثل مصير زوج الفلاح إن هى تمادت فى عنادها. ولكن شهرزاد أصرت على المضى قدماً فى مشروعها. وقد أوصت شهرزاد أختها دنيازاد بخطتها، فهى ستطلب حضور أختها ليلة عرسها وأن على دنيازاد أن تطلب من شهرزاد أن تقص عليها حكايات لقضاء بقية الليل. أخذ الوزير ابنته شهرزاد إلى شهريار نزولاً على رغبتها، وطلبت شهرزاد بدورها أن ترافقها أختها دنيازاد. فبقت الأخت الصغيرة تحت السرير. وبعد أن افتض شهريار بكارة شهرزاد، طلبت دنيازاد منها أن تحكى لها قصة لقضاء الوقت. وقد وافقت شهرزاد على أن تفعل ذلك بعد استئذان الملك. وقد سمح شهريار بالقص وبدأ يستمتع بالحكايات، فاستمرت شهرزاد ساردة حكاياتها وتوقفت عند الفجر. وأما شهريار الذى كان متطلعاً إلى سماع بقية حديثها الممتع فقد أجّل أمر قتلها ليلة بعد ليلة حتى انقضت ألف ليلة. وفى الليلة الواحدة بعد الألف، عندما أكملت شهرزاد آخر حكاية من حكاياتها، سألت شهريار أن يحقق لها طلباً. وجاءت بأبنائها الثلاثة وطلبت من شهريار أن يلغى أمر القتل من أجل الأولاد. فعانق شهريار أولادهما وأمّن شهرزاد على حياتها ومنحها العفو، ففرحت شهرزاد، كما عمّ الفرح الغامر الشعب بأكمله. حينذاك استدعى شهريار وزيره وشكره لتزويجه من ابنته التى ولدت له أولاده الثلاثة. كما أنه أمر بالاحتفال لمدة ثلاثين يوماً والقيام بأعمال الخير للناس. وعاشوا سعداء حتى فرقهم الموت.

ب ـ الثنائية

١ ـ الشخصيات

تكشف هذه الوحدات أو الفصوص السردية عن نسق تنظيمى صارم فيما يتعلق بالشخصيات الرئيسية. فالفص الأول يقدم للقارئ النزعة اللافتة للنظر فى (ألف ليلة وليلة) ألا وهى الثنائية. فالأخوان يقدمان لنا مسألة التكرار الثنائى فى أكمل صورها. فقد كانا كلاهما فارسين وملكين وحاكمين موفقين، وتجربة شاه زمان ترهص بتجربة شهريار وتكاد تتطابق معها. فهو يقتل زوجه حال اكتشافها فى الفراش مع عبد أسود، بينما شهريار الذى يجد زوجه فى وضع مشابه لا يقتلها إلا بعد رحلة البحث. إن التماثل الملفت للنظر فى حكايتى شاه زمان وشهريار يجعلنا نحس كأن تجربتهما صوت وصدى. وهنا، يقدم لنا النص الصيغة الأولى للثنائية وهى التناظر. وهذا النوع من التناظر الذكورى يوازيه ويماثله التناظر الأنثوى الذى تقدمه لنا العلاقة بين

الأختين شهرزاد ودنيازاد فى الفص السردى الثالث. ولكن هناك اختلافا دقيقا بين هذين التناظرين. فالنظيران الذكريان (شهريار وشاه زمان) – كما فى رواية فلوبير (بوفار وبيكوشيه) – هما طرفان فى أداءين من دراما واحدة. فكل منهما يعزز الآخر مع العلم أنه مستقل عن الآخر فى تصرفاته. وأما فى النظيرتين الأنثيين فهناك تواطؤ جلى بين الأختين. فدنيازاد الظل أو الصورة السلبية لشهرزاد المرافقة لها باستمرار. وأما شاه زمان فهو أكثر من صورة سلبية، فهو صنو شهريار ونسخة منه.

إن أسماء الشخصيات الروائية تحمل فى ذاتها استنساخاً لفظياً، فشهرزاد ودنيازاد تشتركان فى تقفية المقطع الأخير من اسميهما بينما شهريار وشاه زمان يشتركان فى تقفية المقطع الأول من اسميهما. إن التكرار الصوتى فى منظومة الأسماء يتجلى أيضا فى الحكايات المؤطرة التى ترويها شهرزاد كما فى سندباد الحمال وسندباد البحار، عبد الله الصياد وعبد الله الملاح، وفى حكاية الأخوين عجيب وغريب. إن توازى الشخصيات بأسمائها المسجوعة ملمح مشترك بين الحكايات الأسطورية كما فى يأجوج ومأجوج، هاروت وماروت (الملاكان الساقطان المعلقان من أقدامهما فى بئر بابل)، وأيضاً فى قحطان وعدنان (السلفان الأسطوريان للعرب). إن التوازى أو التصادى الصوتى فى (ألف ليلة وليلة)، وهو ظاهرة يمكن رصدها على مستوى ظاهر النص، تعزز وتبرز التوازى السيميوطيقى على مستوى باطن النص. إن دلالة التراسل بين هذين المستويين المتميزين تترك أثراً و وقعاً على القارئ يهيئه لاستيعاب أعمق للنص.

إن بطلى (ألف ليلة وليلة)هما شهريار وشهرزاد. فهما ركنا العمل القصصى. فبينما يمكن استبعاد شاه زمان ودنيازاد من القص، لا مجال للتفكير فى إمكان إقصاء شهريار أو شهرزاد دون تعطيل مسار القصة. إن العلاقة بين شهريار وشهرزاد تمثل الصيغة الثانية للثنائية وهى التعشيق. وفيما يلى جدول يوضح صفاتهما المتقابلة:

شهريار	شهرزاد
زوج	زوج
سلطان	رعية
سامع	راوية

ويقدم هذان الزوجان استقطاباً متقابلاً ومتكاملاً. فالكلمات «زوج» و«سلطان» و«سامع» تشير ضمناً وعكسياً إلى «الزوجة» و«الرعية» و«الراوية» لسبب بسيط، وهو أنها تشكل أنصاف وحدات مشطورة. فملك بلا رعية أمر متعارض مع نفسه بشكل جعل الأديب الفرنسى أنطوان دى سان إكسوبرى يلعب على هذا التنافى فى قصته (الأمير الصغير). وأما السامع فبالضرورة يستدعى متحدثاً أو على الأقل صوتاً. وهكذا نجد فى نعوت شهرزاد انعكاسات مرآوية لنعوت شهريار، وتكامل هذين القطبين ينتج وحدة ويولد مساراً. فهما نموذج للاقتران البنيوى: متقابلان ومتكاملان كما فى مبدأ «ينج ويانغ» فى نواميس الكوزمولوجيا الصينية. والاقتران يتحقق أيضاً على المستوى الصوتى، فتشترك شهرزاد مع شهريار فى التقفية الاستهلالية والوسطية.

ومازالت هناك صيغة ثالثة للثنائية وهى التضاد (أى تطابق الأضداد) الذى يقدم فى شخصية شهرزاد من جهة وفى شخصية شهريار من جهة أخرى. فظاهرياً شهريار نموذج سلطوى، فهو طاغية شرقى وفحل ذكورى يستهلك امرأة كل ليلة، بينما تمثل شهرزاد نموذج الأنثى المستباحة فهى رهينة شهريار وشهيته الرهيبة، لا تمتلك حرمة ولا حصانة. ولكن شهرزاد لا تحاول أن تواجهه وتتخلص منه كما يحدث فى القصص العجائبية مع العمالقة والمسوخ، كما فى القصة الفولكلورية الشهيرة بعنوان (جاك وسويقة الفاصوليا)،

وكما فى القصة التوراتية عن «جليات وداود» (صموئيل الأول: الإصحاح السابع عشر). تحاول شهرزاد تسكين رغبة شهريار وترويضه - إن صح التعبير - وذلك بإحلال قصص النساء مكان النساء فى غذائه اليومى. فعبقرية شهرزاد تكمن فى تحويلها النساء من موضوعات جنسية إلى موضوعات للتخييل الجنسى. ويشكل هذا الدخول إلى ساحة الرمزية خطوة حاسمة فى مسيرة شهرزاد، فهو تحول شديد الأهمية يوازى استبدال التضحية الرمزية فى الطقوس الدينية بالتضحية العينية. فعندما يحل الدال محل المدلول تصبح اللغة ممكنة، وفى مجال اللغة يصبح ممكناً توليد عدد لا متناه من المقولات.

فعندما حازت شهرزاد امتياز القص من شهريار، كانت بحيازتها هذه قد قلبت علاقتها مع سيدها، فلها - بصفتها راوية - اليد العليا. لقد صارت شهرزاد تملى بالمعنى الحرفى للكلمة. فالسامع، بالضرورة، هو الطرف المستسلم فى فعل القص. ودور شهرزاد، فى هذه الحالة، يقلب الدور التقليدى للأنثى، حيث الإملاء حق مقصور على العاهل. والنص يؤكد موهبة شهرزاد القصصية ومعارفها الواسعة:

«وكانت الكبيرة [شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضيين قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء» (٤) .

فشهرزاد، إذن، شخصية استثنائية بكل المعايير. وسلطتها كامنة وإن كانت ظاهريا بلا حول ولا قوة. ففى مركزها وفى موقعها تجتمع الأضداد. فهى - ولنستعر مفارقة كيركيجور - محكوم عليها بالموت ولكنها حية ترزق.(٥) وأما شهريار الذى وقع فى شرك حكاياتها، منبهراً بقصها، فهو يوحى بجبار مستعبد. فكل من البطل والبطلة يصور بشكل درامى حالة التضاد، فهما نموذجان مما يطلق عليه فلسفياً «اجتماع الأضداد» coincidentia oppositorum .

وبناء على ذلك، تصبح علاقة شهرزاد بشهريار أكثر تعقيداً أو على الأقل أكثر رهافة حيث إن تقابلهما يتعقد أكثر بالتضاد الداخلى. فلا أحد منهما يقدم النموذج الصافى. فهناك جانب من إيجابية شهريار فى شهرزاد، وهناك جانب من سلبيتها فيه. وصراعهما صراع ملتبس بين قوى النور وقوى الظلام. فهو ليس على الإطلاق صراعاً «مانوياً» بل هو شىء من قبيل تحرير الاستعدادات الكامنة. ففى حقيقة الأمر، كل من شهريار وشهرزاد نموذج معقد ومركب ويحمل فى ثناياه ازدواجية التضاد.

وخلاصة القول إن النص يقدم الثنائية بإصرار، ويستخدم عنصر الازدواجية فى الأشكال الثلاثة الممكنة منطقياً: التناسخ والتقابل والتضاد. وقد يكون من الأهمية أن نشير إلى أن هذه الصيغ الثلاث للثنائية تتراسل تماماً مع ضروب ثلاثة فى السيمانطيقا: ترادف المعنى ونقيض المعنى وتضارب المعنى.

٢ - الأحداث

إن المعيارية الثنائية التى تحكم العلاقات بين الشخصيات الرئيسية تتسرب إلى الثيمات المتضمنة فى العمل أيضاً. ونجد ثيمتين رئيسيتين فى القصة الإطارية وهما بلا شك ثيمتا الشبق والموت. والعلاقة بين الأحداث الرئيسية فى مسيرة القص تندرج تحت ثلاث جدليات: جدل التكرار وجدل القلب وجدل الالتحام، التى بدورها توازى علاقات التناظر والتعشيق والتضاد.

وعندما نقوم بتحليل هذه الجدليات الثلاث فى النص، فمن المهم أن ننتبه كيف تقوم مهارة الأسلوب فى التنسيق بين النقلة من الشبق إلى الموت ومن الموت إلى الشبق.

إن الحدث الدرامى الأول يتم عندما يجد شاه زمان زوجه فى الفراش مع عبد أسود. ونقع على هذا الموتيف الشبقى مرة أخرى عندما يرى شاه زمان امرأة أخيه يضاجعها عبد أسود. كما يرى شهريار بعينيه هذه الواقعة بالذات مرة أخرى. إن هذا التثليث لحدث واحد يضخمه، كما أن الجوارى العشرين والعبيد العشرين فى مضاجعتهم فى الحدائق الملكية يعززون من حدة الصورة. ونجد أيضاً إصراراً على موتيف الموت. فالمشاركون فى العربدة يقتلون جميعا. يقوم الفص السردى الأول، إذن، بتقديم ثنائية إيروس وتناتوس، ثنائية اللذة والهلاك.

وأما الفص السردى الثانى فيستعرض عنصر القلب، حيث يتغير موقع الحدث فى نظم التركيب ليصبح معكوساً، كأن قوة الاندفاع مستمرة وإن كان اتجاهها قد انعكس. ففى الرحلة التى قام بها الملكان فى الفص السردى الثانى، تحدث تجارب لكليهما تختلف اختلافاً جذرياً عن تجاربهما فى الفص السردى الأول. ففى السابق تحدث زوجاهما قيود القصر والمنصب وأمرتا عشيقيهما بمضاجعتهما. أما فى الرحلة، فقد مارس الملكان مضاجعة امرأة شابة خطفت ليلة عرسها وقيدها المارد بسبعة أقفال.

وممارسة الجنس بين شهريار والمرأة الشابة توازى ممارسة الجنس بين العبد الأسود وزوج شهريار. والمقارنة القياسية بينهما بينة؛ فالعبد بالنسبة لشهريار كشهريار بالنسبة للمارد.

العبد: شهريار = شهريار : المارد .

وتتم عملية تبادل جلى أخرى فى القصة التى يحكيها الوزير، والد شهرزاد، عن الحمار والثور. فالحمار الذى نصح الثور بادعاء المرض حتى يحصل على حياة مرفهة ينتهى به الأمر إلى أن يحل هو محل الثور فى الأعمال الشاقة، بينما يستمتع الثور بالامتيازات التى كانت متاحة للحمار.

والاختلاف بين جدلية القلب عند شهريار والحمار هو أنه فى حالة الأخير يكون القلب الاستبدالى كاملاً بين العنصرين المعطيين. وهذا ما يشابه «العكس» anti-metabole فى البلاغة، أى إعادة الكلام بترتيب عكسى، مثال ذلك: عادات السادات سادات العادات،(٦) بينما القلب الاستبدالى فى حالة شهريار يشكل ما يطلق عليه «تصالب» chiasmus، أى «إعادة الكلام بترتيب شبه عكسى يتم من خلال التأخير والتقديم.(٧) وكلا القلبين الاستبداليين - قلب شهريار وقلب الثور - أساسيان فى السياق السردى. فشهريار يتعلم درساً من تجربته ويتوصل إلى أنه ليس حالة استثنائية، فيرجع إلى عرشه. والحمار أيضاً يكتشف أنه يدفع ثمناً غالياً لنصيحته، فيبدأ فى محاولة استرجاع امتيازاته السابقة.

وأخيراً، فالجدلية الثالثة فى النص السردى هى جدلية الالتحام حيث يتم إدماج موتيفين متناقضين فى بعضهما. فكل من المسألتين المشيرتين - السواد وافتضاض البكارة - تحملان فى استخدامهما السردى ما أطلق عليه النحاة العرب مبدأ «الأضداد»، أى إدماج معنيين متعاكسين فى كلمة واحدة.

إن حدث رجوع شاه زمان إلى قصره يكشف جلياً، عند التحليل، التوظيف الذكى للسواد:

«وخرج طالباً بلاد أخيه فلما كان فى نصف الليل تذكّر حاجة نسيها فى قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة فى فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد فلما رأى هذا اسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى

مدة ثم أنه سلّ سيفه وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش» (٨) .

ويلعب أسلوب النص لوحده، إلى أقصى حد، على الحقول الدلالية والتداعيات المصاحبة للسواد، رابطاً هذا الحدث الاستهلالى والأساسى بنسيج الكتاب، ألا وهو السمر الليلى. فالنص يحدد أن شاه زمان تذكّر شيئاً ما نسيه فى القصر فى منتصف الليل، أى فى أوج الليل. والليل يوحى بالظلام، ومنتصف الليل يوحى ببؤرة الظلام. وحينذاك يجد شاه زمان زوجه فى الفراش مع عبد أسود، فيبدو السواد متوجاً لهذا الظلام. وعندما رأى شاه زمان كل ذلك اسودت الدنيا فى عينيه. فالاسوداد الختامى يكمل ظاهرة القتامة، وبذلك يكون لون واحد كافياً لوصف زمن الحدث (منتصف الليل) وفاعل الحدث الزانى (عبد أسود) وأثر الحدث (اسودت الدنيا). يقوم المخطط اللونى بتوحيد الانتقال السريع فى السرد من حالة إلى أخرى(٩).

إن التركيز على لون واحد مثال جلى للاقتصاد النصى؛ حيث تقوم كلمة ما بدور المحوّل الذهنى لليل. ولهذا، يصبح الليل معادلاً لزمن القتل عند القراءة عوضاً عن أن يكون معادلاً لزمن الهوى. فظلام الليل يستدعى كلا من الحب الجنسى والأحداث المحظورة. وفى الأدب العربى نجد تغنياً بليلة لقاء العاشقين فى أبيات شهيرة خلدها الشعر(ولو أننا نقع أحياناً على أمثلة تتخذ وقتاً آخر لموعد لقاء العشاق، كالفجر). فكل من الشاعر الجاهلى العميد امرئ القيس، والشاعر اللعوب فى صدر الإسلام عمر بن أبى ربيعة، أسهما فى صياغة ونمذجة الليل باعتباره زمن الحب. فمشهد الحب الذى يتم ليلاً فى (ألف ليلة وليلة) ينطلق من تركيبة أدبية مسكوكة وجاهزة فى ذهن المتلقى، إلا أن النص يقوم بالانتقال من تقديم الليل باعتباره حجاباً واقياً إلى عرضه باعتباره احتجاباً للرؤية، حيث يشتاط شاه زمان غضباً إلى درجة أنه يقتل فى الحال كلا من زوجه وعشيقها. وهنا يستدعى الليل الإظلام والعمى. وهكذا نجد فى هذه الفقرة القصيرة جمعاً بين قطبى الدلالة المتقابلين فى كلمة الليل، لكونه حامياً وحرامياً فى آن.

وما يجعل من هذا الخطاب السردى نصاً إبداعياً هو بالتحديد هذا التكثيف الأسلوبى. فمن ناحية المضمون والمنطق، نجد تسلسل الأحداث فى الفقرة المستشهد بها أعلاه عادياً إلى درجة الابتذال: رجل يجد زوجه فى الفراش مع آخر فيرتكب ما يطلق عليه جريمة عرض، فيقتل كليهما. ويبدو الحدث مناسباً كخبر صحفى، ولا يدعو إلى أكثر من اهتمام عابر. ولكن الأسلوب الذى يميز تسلسل الأحداث يحول تقريرية الخبر إلى نص أدبى: ففى هذا المشهد، نتبين كيف أن موتيفة السواد المتكررة يمكنها عبر تكرار الحامل – مصطلح الناقد ريتشاردز الذى يعنى الكلمة – من نقل محمولات ـ أى دلالات ـ شديدة التنوع، بل متضاربة، فالدمج هنا يمكن أن يطلق عليه ازدواجية متوحدة.

كما أن النص يقدم لنا، بالإضافة، دمجاً معكوساً حيث تتوحد فيه حاملات مختلفة لتنقل محمولاً واحداً يحتلها كلها، وبذلك يتضح مبدأ «التنوع فى التوحد». فمثلاً، يحدد النص نوعية المرأة التى كان يريدها شهريار ليفعل بها أمرين يبدوان ظاهرياً متضاربين:

«وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات» (١٠).

ومن الواضح أن شهريار يشكو من جرح ويحاول أن ينتقم، ولكنه لا يصب نقمته على النساء بوصفهن نساءً، بل على الأبكار. فقد جرحن براءته وهو يعوض عن ذلك بإنزال قصاص جارح على البريئات. ففض البكارة ـ وهو يدل على فعل الشبق ورغبة الإخصاب – يصبح فى هذه الحالة مؤشراً لما هو عكس ذلك: فعل القتل ورغبة الإخصاء. فافتضاض البكارة فى القصة

يتلوه القتل، فهما فى وضع متجاور ومتقابل فى آن . إن فض البكارة فى ذاته فعل يحتوى على التضاد لكونه كناية عن فعل جنسى يؤدى إلى الإخصاب والحياة، ولأنه حرفياً وعملياً افتضاض وتجريح دموى، وهذان الجانبان يجعلان فعل فض البكارة مناسباً لتطوير التضاد المتضمن فى الفعل إلى تناقض دينامى. فشهريار فى فعلته ذاتها، التى تخصب الأنثى وتجعلها تنجب أى تضفى حياة، يحيلها إلى الموت. ومن ناحية أخرى، فإن شهريار يقوم بفعل واحد مرتين إزاء عروسه: فهو يميتها مجازياً من خلال ممارسة الجنس معها ثم يميتها حرفياً بقطع رقبتها. ومما لا يخفى أن الموت يستخدم مجازياً للدلالة على الفعل الجنسى كما يرد فى الأدب الرفيع والمأثورات الشعبية، وقد استخدم الشعراء الإليزابيثيون هذا المجاز كما يستخدمه عامة التونسيين اليوم. وهكذا يتلاحم «إيروس» Eros مع تاناتوس Thanatos، أو الشبق مع الموت، ففض البكارة والقتل، برغم كونهما طقسين متضادين، يتبديان كوجهين لعملة واحدة وهى التمزيق الدموى.

وختاماً لما سبق، نرى بوضوح تجلى النزعة الثنائية فى (ألف ليلة وليلة) فى الشخصيات والثيمات، فى الأسماء والأفعال الواردة فى جملة السرد المركبة التى تشكل النص. والثنائية مستخدمة هنا فى أشكال ثلاثة متباينة ، سأقوم بتوصيفها عبر مصطلحات مأخوذة من البلاغة العربية الوسيطية:

(١) المماثلة التى تشمل التناظر والتكرار.

(٢) المقابلة التى تحتوى على التضاد والقلب.

(٣) الأضداد التى تنطوى على تناقض معنوى فى الشخصيات وانشطارية دلالية فى الأحداث.

ومما لاشك فيه أن هذه النزعة الثنائية تؤدى إلى الاستقطاب، فأثرها يلمس أولاً من خلال التضخيم النابع من التكرار والتطرف، وثانياً فى الانقلابات والتحولات التى تغيّر رأساً على عقب، وثالثاً فى الاستبدالات والمفارقات القائمة على تبديل أو دمج حدّى القطبين.

إن منظومة مؤسسة على ركن الثنائية كما فى (ألف ليلة وليلة) ، التى لا تقدر أن تبنى حداً ثالثاً، لابد أن تتسم بالتحولات المفاجئة، لا بالنمو العضوى. فالتناقض الكامن فى مفارقة يمكن أن ينشطر إلى نصفين متضادين، كما أن طاقة ما قد تغير موقعها فى السياق لتصبح فى هذه المنظومة الثنائية طاقة ضد، قياساً على ما يحدث عندما يتعدل تشكيل أو موقع كلمة، فتصبح مفعولاً به مثلاً عوضا عن فاعل، ومع هذا فألفاظ الجملة تبقى أساساً ثابتة. التغيير هنا لا يأتى من إضافة أو إنقاص، من نمو أو ضمور، بل من تبديل وتحويل، من انشطار ودمج.

وإذا استعنا بمصطلحات دو سوسور الألسنية فى توصيف (ألف ليلة وليلة) ، لقلنا إن العمل نفسه «قول» ، وأما نسق منظومته التى قمنا به أعلاه فهو «لغتها» . وهناك شىء يستوقفنا فى لاعضوية هذه اللغة، فهى تعمل من خلال الترسبات والطفرات والتفجرات. ومن المستحسن أن تكون المجازات المستخدمة لوصف هذا العمل مستقاة من علم الجيولوجيا لا من علم البيولوجيا.

وكما بيّن ياكوبسن، فإن طريقة تعبير النص ترتبط ارتباطاً عميقاً برسالة النص، فـ (ألف ليلة وليلة) باستخدامها بنية ثنائية تقع بالضرورة فى التكرار وتعتمد عليه، ولكنه تكرار تجويدى يبث النموذج المركزى إلى أطراف الجسد النصى، حيث يتعزز الرحم الإبداعى فى القصة الإطارية بما يولده من حكايات متشعبة. وفى هذا التشعب أصداء وإعادة إنتاج تتولد عبر قنوات مختلفة: استعارية وكنائية وتشبيهية وحوارية.

دلالة الخطاب

أ - الرحم النصى

بعد إبراز البنية الفعالة وخاصية الاستقطاب فى (ألف ليلة وليلة)، فمن الضرورى أن نرى توظيف ذلك قصصياً، أى كيف يتحرك العمل من الفاتحة إلى الخاتمة، من المشهد الاستهلالى إلى المشهد النهائى. ولكى نستبطن حركية هذا النص المعقد والمحتشد، علينا أن نستخلص المحور الرئيسى، وإلا تهنا فى هذا العمل الطويل والمتشعب. إن هذا الأساس المحورى الذى سأطلق عليه الجملة الرحمية matricial Phrase أو «الرحم النصى» هو الركيزة الرئيسية التى تسيطر على النص وتضمن توسعه وامتداداته[11].

إن الرحم النصى هو أكثر من ثيمة مركزية فى النص، لأنه هو المصدر والصيغة، هو الحافز والمنظم. إن الأنظمة الرمزية فى النص يمكن أن تكشف فى جملة أو جمل رحمية. فالرحم النصى وحدة فى الخطاب يحاك النص حولها دلالياً وأسلوبياً. وهى تشابه ما أطلق عليه العرب فى البلاغة بيت القصيد، ذلك البيت الذى تبنى عليه القصيدة. فلا يعيد كل بيت فى القصيدة صياغة بيت القصيد، ولكن بيت القصيد هو الدافع التوليدى للقصيدة ومرجع أبياتها الأخرى.

إن الرحم النصى لكى يكون مولداً حقيقياً يجب أن يكون فى مركز النص كله وليس فقط فى الحبكة. فعليه أن يسوّغ النص كما هو بكل تكراراته وتناقضاته واستطراداته.

وفى القص الأمثولى، نجد الرحم النصى فى بداية أو خاتمة القصة كى يصيب التمثيل المسترسل هدفه. أما فى (ألف ليلة وليلة) فالمسألة أكثر التباساً، ففيها يتيه الرحم النصى فى الكلام، ولا يحدده السرد صراحة.

وكى نستخلص الرحم النصى مما حواليه فنحن لسنا بحاجة إلى النظر أبعد من النص ذاته الذى يمكن أن لا يسعفنا ولكنه لايخوننا أبداً. وإذا رجعنا إلى (ألف ليلة وليلة) فسنجد أن النص يقدم لنا معضلة ثم يسعى لحلّها. ففى (ألف ليلة وليلة) قصة تتلخص فى صدع يتلوه رأب. وبناء على ذلك فهناك تركيب حوارى يأخذ شكل أزمة مطروحة يتلوها الحل المناسب، أو قفل ومفتاحه. وتمفصل (ألف ليلة وليلة) هذين الحدين فى القصة الإطارية. فالحد الأول أو المأزق يتمثل فى رد شاه زمان عندما استجوبه أخوه شهريار عن سبب توعكه: «يا أخى أنا فى باطنى جرح»[12]. ويتمثل الحد الثانى أو الحل فيما قالته شهرزاد لأختها دنيازاد: «وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله»[13].

إن هاتين الجملتين اللتين نجدهما طافيتين على سطح النص تشكلان محورين متكاملين يدور عليهما النص. والجملة الأولى تعبر عن شرخ فى صحة وكلية إنسان ما، والجملة الثانية تعبر عن العلاج السردى، أى المعالجة عبر الحديث. وما يستخلص من القص الليلى فى (ألف ليلة وليلة) هو هذا الشرخ الأولى الذى يتلوه لحام كلامى لا يتوقف.

إن الحد الأول من الرحم النصى «يا أخى أنا فى باطنى جرح» نموذج من جملة مجازية. فالجرح الباطنى ليس قرحة جسدية بل هو شرخ نفسى حطم كلية الذات. إن الطبيعة المجازية فى الرحم النصى تتجاوب مع الاستخدام المكثف للمجازات فى خطاب شهرزاد كله؛ حيث يبدو العمل كأنه سرد ذو بنية شعرية.

أما الحد الثانى من الرحم النصى فيرتبط بسرد حديث سيؤدى إلى الخلاص والتحرر. وهنا تفشل ترجمات (ألف ليلة وليلة) فى نقل مطاطية المصطلح العربى «الخلاص»، حيث يدل على كل من «الإنقاذ» و«النهاية». فالجملة المولّدة هنا تنطوى على خطاب ما

ينهى كرباً ما، فغرض الحديث فيها هو إنهاء الحديث، أو كما يمكن أن يقال: يوجد القص فيها بغرض الكفّ عن الوجود، أى أنه يوجد وغائيته العدم. إن الغموض والتناقض الذى تنطوى عليه الجملة المولِّدة يتخلل خطاب شهرزاد كله.

إن نص (ألف ليلة وليلة) بأجمعه مولّد من رحم نصى يعمل باعتباره مركزاً لعدد غير متناه من الدوائر متعددة المحيط والنسيج ولكنها متشاركة فى بؤرة مرجعيتها. وهذا التعدد والاختلاف من جهة القصص، والتوحد فى مرجعيتها، يجعل من التنافر والتضافر حليفين يحكمان نسق هذا النص الرمزى.

إن علاقة القصة الإطارية بالقصص المسرودة، أى علاقة المؤطِّر بالمؤطَّر، الخارج بالداخل فى (ألف ليلة وليلة) تحتاج إلى مزيد من التفصيل.

لقد رصدنا فى الجزء السابق من الدراسة ظاهرة التفصص فى القصة الإطارية المؤلفة من فصوص سردية. وتتميز المادة المؤطَّرة أيضاً بخاصية التفصص، وبالإضافة فتعاقبها – قصة بعد قصة – تعاقب اعتباطى، فليس هناك علاقة سببية تستدعى قصة معينة قبل غيرها. وهذا على عكس ما نجد فى القصة الإطارية، حيث تتالت الفصوص السردية الأربعة – التى كان بعضها أكثر جذرية من غيرها للحبكة – تتالياً منطقياً لا يمكن قلبه أو إعادة ترتيبه، فلو غيرنا مواقع الفصوص السردية لما استوى القص. أما القصص المؤطَّرة فتتباين فى الجنس الأدبى وفى التقنية وفى المضمون، فهى تحتوى أمثولات دينية وقصصاً سحرية ومآثر تاريخية وأمثولات حيوانية إلى آخره، ومادة القصص تشمل مضامين دينية ولغوية وتاريخية وجغرافية ونفسية. وهذه القصص المتباينة تبدو مجمعة بشكل عشوائى ومشوش، ولكن هذا مقصود حيث إن طريقة تنظيم القصص ليست تسلسلية syntag-matic وسردية، بل استبدالية paradigmatic وشعرية.

فكل قصة ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بالقصة المولِّدة، وأشكال الارتباط والتراسل بين القصص التى تسردها شهرزاد وبين قصتها متعددة. ونكتفى هنا بالقول إن تعدد نوعية القصص ليس مجرد صدفة ولكنه يحقق وظيفة يمكن أن نطلق عليها «مصطلح الرغبة» الموسوعية فى العمل. فهناك هاجس يسعى إلى الإحاطة بكل ألوان القص التى تتجاوب، بشكل أو بآخر، مع الإطار السردى المحيط بها. وهذا يدل على استحواذ هاجس الكلية على العمل،كأن الإحاطة بكل أو ما يكاد يكون كل عينات القص تعوض عن ظاهرة التشظى القصصى.

ويجب أن تدرك الرغبة الموسوعية باعتبارها طموحاً نحو تحقيق مجال متكامل لحقل معين كالقص أو لإنتاج «نوع من النسيج العام»[١٤]، كما فى تعبير ميشيل فوكو، أو كما وصفه إدوارد سعيد على أنه مجال «تقاطع الفروق والتكرارات»[١٥].

إن الهاجس الموسوعى فى (ألف ليلة وليلة) لا يتبع التسلسل الأبجدى ولا أى تسلسل آخر، ولكن هذا لا ينتقص على الإطلاق من القيمة المتكاملة للعمل. فقد كان من المفروض فى الثقافة الإسلامية الوسيطة أن يقرأ العمل الموسوعى فى شموليته كى يترك على المتلقى تمام أثره ورسالته.

إن (ألف ليلة وليلة)محاولة للمّ المشتت عبر خلق نموذج كونى للقص يتشكل أمام أعيننا، حيث تقوم القصة الإطارية بتقديم أسطورة تكوين ظاهرة القص، بينما تقدم القصص المؤطَّرة النتائج المختلفة المترتبة على هذا التكوين. إن مصادر قصص(ألف ليلة وليلة)، سواء كانت بابلية أو هندية أو إغريقية أو عربية أو ما شئت، فهى مستحضرة عن قصد يشابه القصد الذى تتكشف عنه كتب التاريخ الجامع، أو التاريخ الكونى، المكتوبة فى عصور الإسلام الوسيطة التى احتوت، بالإضافة إلى تاريخ العرب، تاريخ غير العرب من أمم[١٦]. وفى سياق حداثى

موازٍ، حاول جيمس جويس فى روايته (فينيجنزويك) أن يقدم أيضاً عملاً ذا بعد جامع. ففى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين شهد الوطن العربى حركة تجميع ثقافية، وهذه المحاولات انطلقت من الحاجة إلى جمع المعارف السابقة والمتعددة للحفاظ عليها وصيانتها. و(ألف ليلة وليلة) هى التعبير الأدبى الفولكلورى لهذه الحركة (١٧).

ب – الشفرات الأدبية

إن الرحم النصى، كما أشرنا سابقاً، هو الجملة المحورية فى النص التى تسيّر كل الجمل الأخرى. وهذه الجملة تعبر عن مكنونها فى النص من خلال شفرات. والشفرة الأدبية تركيب لعناصر ثيمائية تشكل فيما بينها لغة تحتية، أى لغة متوارية. فالشفرة سلسلة من الإشارات المنتظمة والمتقاطعة التى تدل على رسالة متماسكة. وليست الشفرات الأدبية إلا ترجمات مسترسلة للرحم النصى، وعندما يتم استخلاصها يمكن استخدامها للتحقق من الجملة المحورية. فمثلاً، يستخدم جوستاف فلوبير شفرة الأنواء الجوية كجو مشمس أو ممطر أو عاصف إلى آخره كى يصبغ الحالات الداخلية للبطل فى قصته عن سيرة القديس جوليان. فالتغيرات الجوية فيها تمفصل تقلبات الرحم النصى للعمل.

ويطرح الرحم النصى فى (ألف ليلة وليلة) إشكالاً ثم ينطلق لحله. كما تطرح الشفرات الأدبية فيها معضلات أولية ثم تعرض الحلول. وعند القراءة المتمعنة نجد أن النص القصصى يستخدم بتواتر ثلاث شفرات: الشفرة الشبقية والشفرة البلاغية والشفرة العددية. إن الأطروحة الرئيسية فى العمل تبقى كما هى، سواء عبّر النص عنها من خلال لغة جسدية أو ألسنية أو رياضية.

١ – الشفرة الشبقية

إن الشفرة الشبقية هى سلسلة من الصور والأحداث المرتبطة بالمجال الجنسى فى بعديه: البعد الطبيعى والبعد الاجتماعى. إن نص(ألف ليلة وليلة) يسرد فى المقام الأول من خلال الشفرة الشبقية.

إن (ألف ليلة وليلة)هى قصة وحدة زوجية تشرخها أنثى وتجعلها أنثى أخرى تلتئم. فالنص يستعرض زوج شاه زمان وزوج شهريار الأولى يضاجعها عبد أسود. وتضمينات هذه العلاقة يمكن أن تقيّم بكل أبعادها عندما نميز الدلالات المصاحبة لـ «عبد أسود» فى الأسرة المالكة. إن الجماع بين عبد وملكة يعنى نكاحاً بين قطبين متطرفين فى المنزلة. إن الجاذبية الشبقية بين القوى المعاكسة واضح من الدلالات المصاحبة والمتضمنة فى «عبد» وفى «ملكة». ويترجح التأويل الرمزى لهذا الحدث عندما نأخذ بنظر الاعتبار أن الملكة والعبد لا يحملان اسماً. فالأسماء تطلق لغرض تعيين الأشخاص وهى تجعل الشخصية فى القصة تبدو أكثر واقعية. أما اللاتسمية فتضعف الهوية وتجعل الشخصية أكثر عرضة لاعتبارها رمزاً. إن زوج شاه زمان وزوج شهريار غير مسماوين، وكذلك العبد عشيق زوج شاه زمان. وأما العبد عشيق زوج شهريار فاسمه معطى: مسعود. ولكن مسعود لا يقوم هنا بدور الاسم، أى بدور تسمية تمنح هوية فردية للشخصية، وذلك لأن مسعود هو الاسم التقليدى للأسود. ففى الأدب العربى وخاصة فى التراث الشفوى، يحمل الأسود صيغة من صيغ اسم مسعود فى الغالب(١٨).

إن اسم مسعود، إذن، مرادف للسواد. ولهذا نجد عنصراً وصفياً فى هذا الاسم أكثر منه عنصراً تمييزياً. فهو يشير إلى فئة أكثر من إشارته إلى فرد، وهو بهذا لا يختلف كثيراً عن إعطاء اسم «سلطان» أو «شاه» لشخصية الملك ويوازيه فى الأدب الغربى تسمية شخصية عربية باسم «ساراسين» (التى تعنى عربياً). فالاسم مسعود فى هذه الحالة يقوم فقط بدور تثبيت الهوية اللونية.

إن صُورة الأسود فى الأدب العربى صورة ذات طابع انفصامى، لأن الأسود يدل على فأل مبشر ومنذر فى آن. وفى السير الشعبية يصور الأسود أدبياً باعتباره شخصية تجمع بين وضع الغريب على الجماعة و صفة البسالة المفرطة التى تصل إلى درجة البطولة الخارقة.

إن الأبطال السود البارزين فى الملاحم العربية هم عنترة وأبو زيد الهلالى وسعدون (فى سيرة سيف بن ذى يزن). ولونهم يميزهم ويعرّف وضعهم المختلف، وهو أيضاً يلوّح بهم باعتبارهم نماذج للطاقة الجسدية والشجاعة البطولية. إن الحيوية الاستثنائية والدينامية التى لا تقمع هى من الدلالات المصاحبة لشخصية الأسود فى التراث العربى.

إن نوعية الزنى الذى ارتكبته زوجتا شاه زمان وشهريار مع عبدين أسودين يرتبط إدراكياً عند القارىء العربى، فى الأقل، بما ينطوى عليه السواد من جاذبية وفتنة.

إن الزنى نفسه يشكل المثلث التقليدى من زوج وزوجة وعشيق. وبينما تندرج علاقة الزوج الجنسية بزوجه فى حيز اجتماعى وتكون مسموحة، تندرج علاقة العشيق بالزوجة فى حيز طبيعى وتكون محظورة. فالصراع بين القوى الاجتماعية والطبيعية مبين هنا. والرجلان فى المعادلة، الزوج الملك والعشيق العبد، قطبان متطرفان. ففى سياق (ألف ليلة وليلة)، الملك رمز القانون والنظام والسلطة، بينما يرمز العبد إلى الفوضى واللانظام والدمار. ومن الواضح أن المرأة لم تكتف بالجنس ذى الطابع الاجتماعى، وبحثت عن نوع من الجنس أكثر فطرية. وهذه صورة مبينة لتداخل شبقية ما أطلق عليه فرويد «غريزة الموت» فى غريزة الحياة.

فى هذا النسق الثلاثى يوجد نوعان من العلاقات: نوع معترف به بين الزوج والزوجة، ونوع سرى بين العشيق والزوجة. إن الضلع الثالث المقتحم للرباط الثنائى الشرعى دخيل تماماً. فهو يختلف فى المنزلة وفى اللون، بالإضافة إلى أن علاقته مع الزوجين تتميز بالأحادية. فهو لا يمكنه أن يشكل إلا رابطة سلبية مع الزوج. وفى حقيقة الأمر، فإن علاقة العشيق والزوج علاقة إقصائية متبادلة. فالعشيق يأخذ مكان الزوج بعد إزاحته، ولهذه العلاقة نهاية مدمّرة. فهى لا تدمر الزوجة وعشيقها فحسب بل أيضاً عدداً من الفتيات اللواتى يقتلن بعد ليلتهن الأولى مع الملك. والعلاقة بين العشيق والزوجة عقيمة. فهى تؤدى إلى الموت، والنص يعبر عن ذلك بقوة: «وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش»[١٩]، «ثم أنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها»[٢٠].

إن العشيق يحدث شرخاً يعكر النسق الأولى. ويبدو هذا الشرخ فى تلك اللحظة من القص كأنه مصيبة منفردة واستثنائية. فيضطرب الملكان المصدومان اضطراباً عميقاً ويريدان أن يعرفا إذا ما كانت هذه الخيانة مأساتهما الشخصية أم هى ظاهرة عامة، إذا ما كانت صدفةً أم ناموساً. وقد قام الملكان برحلة، أُجبرا خلالها على إشباع الرغبات الجنسية لامرأة مخطوفة ومغلق عليها، ولكنها استطاعت أن تتحايل على رجلها المارد الجبار فى إنشاء علاقات جنسية مع مئات الرجال. ومن تلك التجربة توصل الملكان إلى أن الطبيعة الأنثوية لا تسمح بالولاء الزوجى. وهكذا اقتنع شهريار بأن الطريقة الوحيدة التى تضمن أن لا تخدعه امرأة هو أن يقتلها بعد «ليلة الدخلة» مباشرة.

وكل هذا يؤكد أن الشفرة الشبقية تعيد صياغة الحد الأول من الجملة المحورية، فهى تنويع على ثيمة التمزق. وأما الحد الثانى من الجملة المحورية فيعاد إنتاجه أيضاً فى الشفرة الشبقية كما سنوضح فى التحليل التالى.

علينا أن لا ننسى أن خلاص شهرزاد من تهديد الموت لا يتم بمجرد انقضاء ألف ليلة وليلة من سرد القصص، ولكن أيضاً بعد أن تكون شهرزاد قد حملت وأنجبت للملك ثلاثة أبناء. ففي الجزء الختامي من (ألف ليلة وليلة)، يشير النص ثلاث مرات إلى الأبناء الثلاثة، أولاً عندما ينقل خبرهم وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة ذكور[٢١]، وثانياً عندما تتحدث شهرزاد مع شهريار وتطلب منه إعفاءها فهي تذكر الأطفال الثلاثة وتطلب أن لا تقتل من أجلهم، قائلة: «يا ملك الزمان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل إكراماً لهؤلاء الأطفال»[٢٢]. وثالثاً، يأتي ذكر الأولاد عندما يتحدث شهريار مع الوزير والد شهرزاد ليهنئه على ابنته التي خلفت له ثلاثة أبناء، قائلاً: «سترك الله حيث زوجتني ابنتك الكريمة التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية ورزقني الله منها بثلاثة ذكور»[٢٣].

إن الطفل الذكر، على مستوى ما، هو الطفل النموذجي في المجتمع الأبوي، فهو يواصل النسب. فالذرية تؤمن من خلال البنين. وفي الوطن العربي يكنى الأب باستخدام اسم ابنه الأكبر (التسمية بأبي فلان). فأبو زيد مثلاً تدل على رجل يسمى ابنه الكبير زيد. وتؤكد (ألف ليلة وليلة) على خصوبة شهرزاد وكونها ولوداً بالإشارة إلى إنجابها الذكور. ويصر النص على عرض الخصوبة من خلال الثلاثي الذكوري، كما لو كان النص يقول لنا ثلاث مرات: شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً، شهرزاد أنجبت ذكراً.

وهنا يتكشف نوع آخر من النسق الثلاثي. فقد تكاثر الزوجان شهريار وشهرزاد وأضافا عنصراً ثالثاً لوحدتهما، أي الأبناء. فالأطفال نتيجة اتحادهما، وبناء على ذلك فهم إضافة أصيلة.

أما العشيق باعتباره عنصراً ثالثاً في العلاقة ما بين الزوج والزوجة فهو يشكل تطفلاً خارجيا بينما الطفل يشكل تكاثراً عضوياً للزوجين. ففي حالة العشيق يكون الثالث عائقاً وفي حالة الطفل يكون الثالث معززاً.

إن موهبة شهرزاد البارزة هي إذن قدرتها على التكاثر في القص وفي التناسل. إن الرسالة الجوهرية لـ(ألف ليلة وليلة) هي أن الموت يمكن أن يعطل بالحياة، كما يهزم الفناء بالإنجاب. ويعبِّر عن الرحم النصي في الشفرة الشبقية من خلال أحداث وصور تشير إلى انتصار غريزة الحياة على قدر الموت.

إن رسالة التعطيل من خلال الفعل، أو الكفاح ضد اللاكينونة من خلال إنتاج الكينونة، هي حقيقة شعبية قد صيغت في أمثال عربية. فمن العراق حتى المغرب نجد مقولة شائعة: «اللي خلف ما مات»، أي لا يموت من ينجب. وواضح أن استخدام الإنجاب والموت مجازي. ونجد تنويعات على هذا المأثور في المواويل، وقد صاغ الشاعر المصري المعروف صلاح عبد الصبور هذا المأثور صياغة شعرية في مطلع مرثية في ذكرى جمال عبد الناصر[٢٤].

إن علاقة الإطار بما يؤطره هي كمثل الموت الذي يحيط بالحياة وعلى هذه الأخيرة أن تثبت نفسها باستمرار من خلال إعادة إنتاج الحياة.

٢ – الشفرة البلاغية

إن الشفرة البلاغية هي الاستخدام الارتدادي للقص والإشارة إلى اللغة في العمل. وهي نوع مما يمكن أن نطلق عليه «ما بعد اللغة» أو «الميتالغة». إن (ألف ليلة وليلة) بلا شك قص يدور حول فعل القص، وهذا ما يجعله عملاً ملتفاً على داخله ومستبطناً له. وهذه السمة تميز (ألف ليلة وليلة) عن مجموعات قصصية أخرى مثل: (مسخ المخلوقات) لأوفيد، و (عرائس المجالس) للثعالبي. إن هذه النزعة إلى الانعكاس الذاتي، أي انشغال الأدب بأدبيته، حاضرة في القص

الحداثي وجمالياته أيضاً، وأروع تعبير بلاغي عنه هو قصيدة مالارميه المعروفة بـ «السوناتا التي ترمز إلى ذاتها»[٢٥]. وفي الأدب العربي، تكاد تكون الإشارة المرتدة داخلياً خاصية قومية. فحتى سيرة عنترة التي تعتبر ملحمة تاريخية فهي بتعبير هيلر «مأثرة مألوفة عن أصل المآثر»[٢٦].

تقدم (ألف ليلة وليلة) الأدب باعتباره أغنية البجعة، أي الأنشودة التي تغرد قبل الموت. تجلس شهرزاد على فراش موتها تقص القصص، وهي تطيل الخطاب القصصي كي تؤجل لحظة الموت. إن ساعة الموت، الحقيقة المطلقة، حدث يقهر الكل ويخرس الجميع. وانطلاقا من هذا الاقتران بين الموت والصمت، هناك تلازم بين الحياة والكلام. ويتبع هذا أن لا غنى للحياة عن الكلام، وتبدو المقارنة هكذا:

الكلام : الصمت = الحياة : الموت.

أي أن الكلام بالنسبة للصمت كالحياة بالنسبة للموت. ويصبح استمرار الحياة كفاحاً لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت.

إن ثيمة الخلاص من خلال صراع ضد الركون والصمت ليست غريبة على الأدب. فقد أضاءت لنا نوادر عدة في الأدب العربي قوة الكلمة، حيث تخلص ضحية ما حياتها عبر التندر والتلاعب بالكلمات أو حيث ينجح البطل في تحديات لغوية، كما نجح البطل الملحمي عنترة في اختبار المرادفات العربية التي ساقها له الشاعر الجاهلي امرؤ القيس.

تبدو (ألف ليلة وليلة) كأنها تدفع ثيمة المكافأة للملح اللغوية إلى نتيجتها المنطقية. إن الكوجيتو الليلي هو: أنا أقص فإذن أنا موجودة. ويبدو أن مؤلفي(ألف ليلة وليلة) يتحدّون بشكل ضمني أسطورة برج بابل؛ حيث سبّب تعدد اللغات التنافر والتنازع والفوضى. أما هنا، فالأسطورة المتضمنة في(ألف ليلة وليلة) تستخدم اللغة والقص من مختلف السنن الألسنية كأداة تناغم وحياة.

من الواضح، إذن، أن (ألف ليلة وليلة) تحاول أن تضع اللغة في سياق إنساني، وتعامل الشفرة البلاغية مع الشرخ الأولي ومن ثمّ التئامه، كما عبّر عنه الرحم النصي. إن قص الحكايات في(ألف ليلة وليلة) ما هو إلا عبور مستمر فوق الهاوية، فخطاب شهرزاد يحوم على شفير الموت، فتقف شهرزاد رابضة على عتبة بين الموت والحياة.

إن الفقرة الافتتاحية في (ألف ليلة وليلة) تشير إلى الجانب البلاغي من النص. ومن المعروف لكل مطلع على النصوص العربية الوسيطية أن البسملة والحمدلة استهلالات تقليدية ودينية لافتتاح خطاب رسمي وتتساوق فيها الدلالة. ولكن في المقابل، المقطع الذي يتلوها والذي يطلق عليه الخطبة حيث يسبّح الله فيه، ينحو إلى تضمين نزعة الكتاب وتوجهه.

فعندما كتب ابن خلدون عن فلسفة التاريخ، أكّد في خطبته على عزة وجبروت الله الذي خلق البشر وجعلهم أمماً مختلفة ووفر لهم معيشتهم. فالأيام تتوالى وآجالهم تأتي ولله البقاء الأزلي:

«أنشأنا من الأرض نسماً، واستعمرنا فيها أجيالاً وأمماً ويسّر لنا منها أرزاقا وقسماً، تكنفنا الأرحام والبيوت، ويكفلنا الرزق والقوت، وتبلينا الأيام والقوت، وتعتورنا الأجال التي خط علينا كتابها الموقوت وله البقاء والثبوت، وهو الحي الذي لا يموت»[٢٧].

ومن جانب آخر، فجابر بن حيان الكيميائي الصوفي أكد في خطبته على أن ليس لله من نموذج. فهو يعلم بكل شيء: الباطن والظاهر وما بينهما، وهو بدوم بلا نهاية ويدرك كل شيء:

«الحمد لله الذى ليس كمثله شىء وهو على كل شىء قدير. الأول بلا مثال، والآخر بلا زوال، وتعالى وتقدست أسماؤه. وهو بكل شىء محيط، اللطيف الغامض فى بطون الأجزاء وظاهرها وما فى أوساطها. العلى إلى ما لا نهاية له، والأسفل إلى ما لانهاية له. القدير على إدراك جميع الأشياء لطيفها وكثيفها»(٢٨).

وأما العسكرى، الناقد الأدبى، فيبدأ بالتأكيد على أن أكثر العلوم أهمية ـ بعد معرفة الله ـ هو علم البلاغة، الذى عبره يمكن أن نميز عظمة القرآن، فإذا جهلنا البلاغة فلن نعى روعة التركيب وجمال التعبير فى كتاب الله:

«أحق العلوم بالتعلم، وأولاها بالتحفظ – بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه – علم البلاغة، ومعرفة الفصاحة، الذى به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى ... وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخلّ بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصّه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع»(٢٩).

وفى(ألف ليلة وليلة) تؤكد الخطبة الجانب البلاغى والرمزى من الخطاب:

«وبعد فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين»(٣٠).

إن الكلمة المفتاح فى هذه الفقرة هى «عبرة»، ولها دلالات عدة، فهى درس وتذكير وتنبيه وتحذير وقدوة ونصيحة ... إلخ. وأصل كلمة «عبرة» من الجذر الثلاثى «عبر» تعنى المرور أو الانتقال من نقطة إلى أخرى. وهذا المصطلح موفق جداً لأنه يلخص مشروع العمل كله: طقس من طقوس الانتقال؛ حيث تؤدى محنة إلى نقلة جوهرية وجذرية. فالبطلة تغزل دائريا كأنها درويش يدور راقصاً حتى تتم النقلة الروحية.

إن الشفرة البلاغية تصف خصوبة شهرزاد فى المجال الخطابى. والشفرتان البلاغية والشبقية تتلاقيان فى الاحتفاء بملكة شهرزاد التوليدية. وبالنسبة للقارئ العربى ليس اقتران الموهبة البلاغية بملكة التوليد بأمر غريب، فالشعراء الكبار كانوا يعرفون بالفحول.

٣ ـ الشفرة العددية

إن استخدام الأعداد ظاهرة شائعة فى الأدب الشعبى؛ حيث كثيراً ما نقع على ثلاثة أبناء، وسبع رحلات وأربعين حرامياً، وهكذا. ولكن(ألف ليلة وليلة) تمعن فى استخدام الأعداد. ففى القصة الإطارية وحدها نجد بالإضافة إلى المفرد والمثنى الأعداد التالية: ٢٠ سنة، ٢٠ جارية، ٢٠ عبداً، ٥٧٠ خاتماً، ٧ أقفال، ٣ سنوات، ١٠٠٠ كتاب، ٣ أيام، ١٢٠ سنة، ٥٠ دجاجة، ٥٠ زوجة، ٣ أولاد، ١٠٠١ ليلة، ٣ أولاد. ففيها حوالى خمسة عشر ذكراً لعدد وتشمل تسعة أعداد مختلفة (١، ٢، ٣، ٧، ٢٠، ٥٠، ١٢٠، ٥٧٠، ١٠٠٠، ١٠٠١)، بالإضافة إلى الكسر ($\frac{1}{2}$) المتضمنة فى «نصف الليل». وكثير من هذه الأرقام يشير إلى وحدات زمنية، كما أن عنوان الكتاب – الذى يقوم بدور مماثل لما تقوم به اليافطة للسلعة – عددى: (ألف ليلة وليلة). فما وظيفة الأعداد فى هذا العمل؟ إن السؤال يفرض نفسه. هل تشكل الأعداد سمة أسلوبية لا أكثر أم أنها تشكل نسقاً منظماً يساهم فى تأويل مستويات متوارية من الدلالة؟

لقد أثبتت الدراسات أن للأرقام دلالات مصاحبة كما لأى عنصر إدراكى فى العبارة(٣١). إن

المثل الذى يقدمه جاك دوران المأخوذ عن جريدة فرانس سوار بتاريخ ١٩٦٢/٦/٦: «يسيطر الخوف فى مدينة فيلنوف ـ لو ـ روا على سكانها الـ ٢٢٢٢٢»، يمكن أن يستخدم لتفسير الدلالة الأسلوبية للأرقام. إن عدد ٢٢٢٢٢ يلفت انتباهنا لدقته حتى آخر رقم فى سياق يستخدم فيه عادة عدد تقريبى. والدقة هنا مثيرة للانتباه لأن العدد له صفة غريبة وهى تكرار رقم واحد خمس مرات. وهذا يدل على صدفة عجيبة. فعندما نقرأ عن خوف السكان، ننحو إلى تأويل العدد باعتباره علامة منذرة. فالعدد الغريب يخلق جواً غريباً.

وفى حكاية شعرية للأطفال «أربعة وعشرون خياطاً ذهبوا لقتل حلزونة» من المجموعة الإنجليزية المعروفة بعنوان(الوزة الأم) يستخدم رقم ٢٤ ليدل على المبالغة والتهويل: فقد خرج عدد كبير من أجل عمل صغير.

ويستخدم ولاس ستيفنز العدد ٢٠ فى قصيدته: «ثلاث عشرة طريقة لرؤية شحرور» كما أستخدم العدد ٢٤ فى حكاية الأطفال الشعرية سابقة الذكر:

«بين عشرين جبلاً ثلجياً

كان الشيء الوحيد المتحرك

هو عين شحرور»

وأحياناً تكون العلاقة العددية محور القصة وليس فقط استخداماً عرضياً لرمزية الأرقام. وهذا مثال على ذلك:

«قرر الملك الهندى شرهام أن يمنح رئيس وزرائه سيسا بن ظاهر ما يطلب من هبة لأنه اخترع للملك لعبة الشطرنج. وبما أن اللعبة تستخدم لوحاً فيه ٦٤ مربعاً فقد خاطب سيسا الملك قائلاً:

«يا صاحب الجلالة اعطنى حبّة قمح لأضعها على المربع الأول، وحبتين لأضعهما على المربع الثانى، وأربع حبات لأضعها على المربع الثالث، وثمانى حبات لأضعها على المربع الرابع، وهكذا أيها الملك حتى أغطى الأربعة والستين مربعاً على اللوح. تساءل الملك المندهش: أهذا كل طلبك أيها الأحمق سيسا؟ فأجاب سيسا: يا سيدى لقد طلبت من القمح أكثر بكثير مما فى مملكتك، لا بل أكثر من القمح الموجود فى العالم كله. وفى الحقيقة، إننى طلبت قمحاً يكفى لتغطية سطح المعمورة كلها إلى عمق واحد على عشرين من ذراع»[٣٢].

وبطريقة موازية لما سبق، تطلب شهرزاد فى الليلة الأولى ما يبدو طلباً متواضعاً: أن تقص حكايات. وفى حقيقة الأمر، فقد كانت تطلب وقتاً لا محدوداً. إن (ألف ليلة وليلة) تصرّ على كون الليالى ألف ليلة وليلة فى الروايات المختلفة التى وصلت لنا. كما أن هناك روايات سابقة تسمى (ألف ليلة)[٣٣]. ولكن، ليس هناك ـ على علمى ـ أى تنويع على عدد الليالى فيما عدا استثناء واحد لمخطوطة فى دار الكتب المصرية بالقاهرة، حيث نجد ألفا وسبع ليال[٣٤]. والطريف فى هذه المخطوطة أن عنوانها (ألف ليلة وليلة) برغم احتوائها على أكثر من ذلك فى المتن. وبالإضافة إلى ذلك، ففى الليلة السابعة بعد الألف فى هذه المخطوطة تطلب شهرزاد من شهريار أن يعفو عنها، وتذكّره بأنها قضت ألف ليلة وليلة (كذا) فى قص حكايات!

«فلما كانت الليلة السابعة بعد الألف [....] قامت [شهرزاد] على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك وقالت له يا مليك العصر والأوان إن جاريتك لها ألف ليلة وليلة وهى تحدثك بحديث السابقين وأخبار المتقدمين فهل فى جنابك من طمع أن أتمنى تمنية؟»[٣٥].

فلابدّ أن يكون هناك شيء ذو قيمة دلالية لهذا الرقم الذى دفع إلى استبقائه فى كل الروايات واستخدامه حتى عندما يقدم النص شهرزاد وهى تقص حكاياتها فيما يبدو مجاوزاً لليلة الأولى بعد الألف.

وكثيراً ما تستخدم الأرقام التامة كالمائة أو الألف للمبالغة أو للاكتمال. وفى كثير من الأحيان يستخدم الأطفال رقم مائة ليدللوا على أقصى ما هو ممكن. والمصريون القدامى استخدموا الهيروغليف الذى يصور ألفاً قاصدين «الكل». فعندما كانوا يريدون أن يقولوا، على سبيل المثال، «كل الوزن» كانوا يكتبون «ألف وزنة». ويقال إن شهرزاد نفسها كان لها ألف كتاب. إن استخدام ألف للدلالة على الأقصى أو أعلى الدرجات أو أبعد ما يمكن تصوره وارد فى الأدب. فمثلاً يقول تشوسر فى (ترويليس وكريسيدا): ألف مرة أكثر مما يستحق. وبناء على ما سبق، فيمكن أن تعاد صياغة (١٠٠١) باعتبارها (١٠٠٠ + ١)، أى العدد الأقصى زائداً واحد. وفى الجبر يسمى مفهوم «القصوى زائداً واحد» بـ «اللامتناهى». إن شهرزاد، فى حقيقة الأمر، تحكى حتى اللانهاية. فهى لا تحقق تحررها من القص إلا فى مجال تقديرى. وهنا، يشير النص إلى أن شهرزاد استمرت فى القص حتى اللانهاية. فالنص هنا يعمل كما فى «المغايرة antiphrasis» حيث يستخدم الكلام فى معنى عكس معناه الأصلى، كما ينادى الأب ابنه فيقول «أبوى». فشهرزاد تعنى عكس ما تقول عندما تذكر الليلة الأولى بعد الألف كأن العمل يقول: «فى الثانى عشر من الأبد، طلبت شهرزاد من الملك أن يعفو عنها». والمفارقة المغايرة واضحة لهؤلاء الذين يدركون كم مرة يجيء الثانى عشر من الأبد، أى يدركون لاتاريخية هذا التاريخ. إن للكتاب، إذن، نهاية تقديرية، أى لا نهاية مما دفع بعض الأدباء إلى تأليف الليلة الثانية بعد الألف لشهرزاد كأن لياليها المحكية لم تنته، ويمكن تمديدها.

ويمكن أن يدل عدد (١٠٠١) على عهد جديد. فللألفية فى الحضارة الإسلامية جاذبية خاصة عند الجماهير التى تحس بأن المهدى المخلص سيأتى بعد مرور ألف من الأعوام ومعه يبدأ عصر جديد من العدالة والسعادة. وهكذا يتحول وضع شهرزاد فى الليلة اللاحقة للألف، مفتتحاً نسقاً جديداً وحياة جديدة. إن دلالة الألف والواحد على تحول جذرى موظف عند بعض الطوائف الإسلامية الباطنية. فمثلاً عند طائفة «أهل الحق» المنتشرة بين الأكراد فى إيران والعراق – التى وصفها بشكل مفصل لأول مرة جوبينو فى كتابه (ثلاثة أعوام فى آسيا) (٣٦) – نسق دينى صارم مؤسس على إيمان بعقيدة التناسخ. فهم يؤمنون بأن البشر يمرون فى ألف تجسد وواحد. وما يلى بعض الاقتباسات عن شيخهم نور على شاه إلهى:

«كل نفس لها طريق عليها أن تسير فيه وتستبدل « ألف ثوب جسدى وثوب »[....] إن أنفسنا ـ نحن الذين ننتمى إلى الجنس البشرى ـ عندما تكمل لبس ألف «ثوب» (أو ما يطلقون عليه «دون») وواحد، لا تظهر النفس بعدها بالثوب البشرى»(٣٧).

إن العدد (١٠٠١) يشير، إذن، إلى تحوّل حاسم، كما أنه يدل على حياة جديدة وولادة، فى قراءة أكثر استبطاناً لدلالة الأرقام كما سنشرح. فحتى الآن نجد سمتين طاغيتين على (ألف ليلة وليلة) وهما نزوع نحو الثنائية ونحو العددية. والأعداد التى ترد فى العمل تتبع ما يطلق عليه بالنسق العشرى فى العدّ، ولكن هناك نسقا آخر للعدّ وهو النسق الثنائى أو الزوجى. وقد استخدمه البابليون والصينيون وغيرهم هذا النسق من العدّ، ويقال إن الفلاحين الروس كانوا يستخدمونه حتى وقت قريب. فبينما يستخدم العدّ العشرى أرقاما من الصفر إلى التسعة، يستخدم العد الثنائى صفراً وواحداً فقط (وهو أيضاً النسق الذى يؤسس عليه عمل الحاسوب الإلكترونى) وفيما يلى جدول يبين كيف تكتب أول

عشرة أرقام من النسق العشرى فى النسق الثنائى:

النسق العشرى	النسق الثنائى
١	١
٢	١٠
٣	١١
٤	١٠٠
٥	١٠١
٦	١١٠
٧	١١١
٨	١٠٠
٩	١٠٠١
١٠	١٠١

فالألف والواحد فى النسق الثنائى تعادل تسعة فى النسق العشرى. والعدد تسعة رقم مثير بشكل خاص، فقد كان يعتبر رقماً سحرياً فى الإسلام الوسيط، وتسعة هو رقم أشهر الحمل. فمن أحجية بلقيس – ملكة سبأ – التى اختبرت بها الملك سليمان هى دلالة الرقم تسعة. وقد اكتشف الملك سليمان أنها تدل على الحمل. كما أن رقم تسعة يقترن اقتراناً حميماً فى المربع السحرى. والمربع السحرى حجاب فيه تسع خانات فى كل منها رقم وعندما تضاف هذه الأرقام بأى اتجاه كان – عمودياً أو أفقياً أو مائلاً – فالمجموع دائماً هو: ١٥

٦	٧	٢
١	٥	٩
٨	٣	٤

وكانت النساء تستخدم أحجبة من هذا النوع عندما تنتابها آلام الطلق لتسهّل الولادة. وقد ذكرها جابر بن حيان(٣٨) وإخوان الصفا (٣٩) وغيرهم.

إن رقم تسعة كرقم الألف والواحد يدل على تطور متدرّج. فهناك مثلاً تسعة أنماط لقراءة وإدراك القرآن الكريم حسب تعليمات الإمام جعفر الصادق (٤٠).

وتبدأ الشفرة العددية بالثنائية، أى بانشطار «الواحد» وتنتهى بالألف والواحد، فالعملية التى بدأت بتجزئة الواحد تستعيد «وحدتها» وكليتها فى مفهوم العد اللامتناهى.

إن التمزق الأولى يلتئم، إذن، بالإنتاج المستمر. فالشفرة العددية تتلاقى فى تطابق محكم مع الشفرة الشبقية والشفرة البلاغية. وتعبر الشفرات الثلاث عن الرحم النصى وتعممه. وهى تعزز بعضها البعض وتؤكد مفهوم الزمن باعتباره نتيجة انشقاق.

إن نقطة انطلاق القص فى (ألف ليلة وليلة) هى إعادة سرد قصص وسير ماضية. أما مسار النص فهو غير محدد، ونهايته تقديرية. فنص(ألف ليلة وليلة) على درجة كبيرة من الزئبقية والفوضى. ولكن متانة البنية التى تقوم عليها التنويعات القصصية فى النص يعوّض عن سيولة المسيرة. فالقصص المؤطّرة، بشكل أو بآخر، تشير إلى القصة الإطارية أو الى مقطع سردى منها. فالسمة التفصيصية فى كلية النسق تخفى وحدة رمزية.

الهوامش :

(١) راجع :

Ferial J. Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis (Cairo: National Commission for UNESCO, 1980), pp. 35-68.

(٢) راجع :

Vladimir Propp, The Morphology of the Folktale, 2nd edition, revised and edited by L. A. Wagner (Austin University of Texas Press,1975

(٣) راجع :

Tzvetan Todorov, «Two Principles of Narrative», Diacritics 1 : 1 (Fall 1971), pp. 37-44.

(٤) ألف ليلة وليلة (القاهرة: مطبعة بولاق، ١٢٥٢هـ)، المجلد الأول، ص٥.

(٥) راجع:

Soren Kierkegard, Repetition: An Essay in Experimental Psychology. Translated by W. Lowrie (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1946), p. 152.

(٦) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص٢١.

(٧) المرجع السابق، ص٦٦.

(٨) ألف ليلة وليلة المجلد الأول، ص٢.

(٩) وفي نهاية ألف ليلة وليلة السعيدة، عندما يعفو شهريار عن شهرزاد، يرد في النص أنها «كانت ليلة لا تعد من الأعمار ولونها أبيض من وجه النهار» المجلد الثاني، ص٦١٩.

(١٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٤.

(١١) يتوسع مايكل ريفاتير في شرح عمل «الجملة الرحمية» في عدة مقالات. راجع:

Michael Riffaterre, «Modèles de la phrase littéraire» in Problèmes de l'analyse textuelle, ed. Pierre Léon et al. (Paris: Didier, 1971), pp. 133-148; «Paragram and Significance» in Semiotext (e) 1 (Fall 1974), pp. 72-87; and «Semiotic Overdetermination in Poetry,» Poetics and Theory of Litrature 2 (1977); pp. 1-19.

(١٢) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٣.

(١٣) المرجع السابق، المجلد الأول، ص٦.

(١٤) راجع:

Michel Foucault, «Nietzsche, Freud, Marx» in Nietzsche (Paris, Les Editions de Minuit, 1967), p. 183.

(١٥) راجع:

Edward W. Said, Beginnings: Intention and Method (New York: Basic Books, Inc., 1975), p. 306.

(١٦) راجع على سبيل المثال: أبو الحسن المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق شارل بلا (بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، ١٩٦٦).

(١٧) لأسباب عدة كتبت أكثر هذه الأعمال في العصر المملوكي في مصر. وعلى سبيل المثال أعمال الأبشيهي (١٣٨٨ ـ ١٤٤٦)، والنويري (١٢٧٩ ـ ١٣٣٢)، والقلقشندي (المتوفى عام ١٤١٨). راجع:

Andre Miquel, La Littérature arabe (Paris: PUF, 1969), pp. 87-88.

(١٨) كان أبو زيد الهلالي يسمى «سعد»، والأسود في سيرة سيف بن ذي يزن يسمى «سعدون»، واسم ولي السود في تونس «سيدي سعد».

(١٩) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٢.

(٢٠) المرجع السابق، المجلد الأول، ص٤.

(٢١) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص٦١٩.

(٢٢) نفسه.

(٢٣) نفسه.

(٢٤) قصيدة «الحلم والأغنية» في ديوان تأملات في زمن جريح (القاهرة: دار الشروق، الطبعة الثالثة، ١٩٨١)، ص٦٣-٦٩.

(٢٥) راجع:

Stéphane Mallarmé, «Sonnet allégorique de lui-meme», Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1945), p. 1488.

(٢٦) راجع في الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية «سيرة عنترة» بقلم ب. هيلر.

(٢٧) عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون (القاهرة، المكتبة التجارية، د. ت.)، ص٣.

(٢٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان، تحقيق بول كراوس (القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٣٥)، ص١.

(٢٩) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق على البجاوي ومحمد إبراهيم (القاهرة: عيسى البابي، ١٩٧١)، ص٧

(٣٠) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص٢.

(٣١) راجع:

Jacques Durand, «Rhetorique du nombres», Communications 16 (1970), pp. 125 -132.

(٣٢) إن عدد حبات القمح التي طلبها سيسا جبرياً تعادل ٢ مرفوعة إلى قوة ٦٤ ـ ١، أو ما يساوي ٦١٥ و٥١ و٧٠٩ و٧٤٤ و٤٤٦ و١٨. نقلاً عن المرجع التالي الذي يعتمد (مع بعض التعديل) على خبر يقدمه أحمد اليعقوبي في تاريخ اليعقوبي (بيروت: دار صادر ١٩٦٠)، المجلد الأول، ص٩٢ ـ ٩٣.

E. Kasner and J. Newman, **Mathematics and the Imagination** (New York: Simon and Schuster, 1967), p. 173.

(٣٣) راجع :

Nabia Abbott, «A Ninth-Century Fragment of the Thousand Nights», **Journal of Near Eastern Studies** 8 (July 1949), pp. 129-164.

(٣٤) مخطوطة رقم ز ١٣٥٢٣ بعنوان ألف ليلة وليلة في أربعة مجلدات فى دار الكتب المصرية ، في القاهرة.

(٣٥) المرجع السابق، المجلد الرابع، ص ٣٥٥ - ٣٥٨ .

(٣٦) راجع :

A. de Gobineau, **Trois ans en Asie de 1855 à 1858** (Paris: Editions Bernard Grasset, 1922), vol. II, pp. 68-105.

(٣٧) راجع :

Nur Ali-Shah Elahi, **L'Esotérisme Kurde**, trans. Mohammed Makri (Paris: Editioms Albin Michel, 1966), pp. 138, 74

(٣٨) جابر بن حيان، مختار رسائل جابر بن حيان ، ص ٧٥.

(٣٩) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء (بيروت: دار صادر، ١٩٥٧)، المجلد الأول، ص ١١٢ .

(٤٠) راجع :

Henri Cobin, **Histoire de la philosophie islamique** (Paris: Gallimard, 1964), p. 20.

التشويق والرغبة

فى ألف ليلة وليلة

إدجار ڤيبر*

يعنى التشويق (Suspense)، حسب تحديد معجم لاروس (Larousse) الفرنسى، وقتا من الفيلم أو من الرواية أو من غيرهما... يتوقف فيه تتابع الأحداث لحظة، مما يرمى القارئ أو المشاهد فى قلق انتظار ما سيحدث. ويجدر بنا التوقف، فى هذا التحديد، عند مجموعة من الكلمات، نظرا إلى أهميتها، ألا وهى: الوقت، قلق الانتظار وما سيحصل.

ويدل الوقت وما سيحصل على حاضر يعيشه شخص يترقب حصول حدث فى مستقبل يجهل مضمونه. كأن بالقارئ - المستمع - المشاهد معلق بين زمنين يولد كلاهما فيه القلق. ويظهر التشويق هنا، فى معناه الأول، باعتباره وضعا يكون فيه المستمع - القارئ فى انتظار هذا الحدث. غير أننا نميل حالا إلى تأكيد أن التجاذب بين الحاضر والمستقبل لا يغطيه القلق تغطية كاملة، فقد يكون شعر بلذة ما قد بدأ يلامسه.

ولكن ألا تبقى اللذة المرتقبة، التى لم تحصل بعد، ممزوجة بالخوف من عدم حصولها، وممزوجة بالتالى بقلق ما؟ ويؤدى هذا السؤال طبيعيا إلى سؤال آخر: هل ننتظر فى الواقع غير اللذة؟

وإن عالجنا الآن حكايات (ألف ليلة وليلة)أو أية حكاية أخرى، فما الفائدة من قراءة الحكايات أو سماعها، عندما نحزر فى الواقع كيف ستكون خاتمتها؟ فمعلوم أن الصغار سيربحون، وأن شهر زاد لن تقتل، وأن السندباد البحرى لن يأكله الوحش ولن يقتله طائر الرخ، ولن يبتلعه البحر، ومن المتوقع أن الصياد لن يقتله الجن، وقد خلصه من القمقم. فنهاية كل هذه القصص معروفة، لأننا نحزرها، وإلا لما كانت القصص والحكايات أبدا. فالأميرة الساحرة ستلتقى بالأمير الساحر، أيا كانت أسماؤهما. وبهذا المعنى، لا يقوم التشويق على انتظار نهاية مجهولة، بل على أن يكون مثيرا بشكل يجعله يرافق القصة حتى نهايتها المتوقعة. وتثير حيوية الحكاية أو سحرها انتباه القارئ عن طريق اللذة أكثر منها عن

---

* أستاذ اللغة والآداب العربية جامعة تولوز — فرنسا.
ترجمة ج . حردان.

طريق القلق. فإننا نشعر باللذة عندما نرى الضعفاء ينتصرون، والشجعان يربحون، والأحبة يستخفون بالأخلاق الرسمية. ولكن قبل أن تحدث كل هذه الانتصارات، يجد القارئ نفسه فى انتظار ما سيتبع. وهو يريد معرفة النهاية، لا ليكتشفها، بل ليتحقق من أن ما كان يعرفه أو يتوقعه يحصل فعلا. ولكى يتملك الانتظار، بهذا المقدار من القوة، المستمع فى صميم جسده، ويشده إلى القصة، لابد أن يحصل تواطؤ مسبق، فى هذا التشويق، بين قصة القارئ الشخصية والقصة المروية، ولابد من قواسم مشتركة بينه وبين القصة. فأى مستمع يحصر انتباهه فى قصة يحزر بسهولة نهايتها، إن لم تتكلم عنه؟ فالكلمات التى لا يصم المرء أذنيه عند سماعها هى التى تتكلم فى الواقع عنه. ولولا هذا التواطؤ، لما كان لسحر الجاذبية وجود. وهذه هى النقطة التى علينا الآن التوسع فيها.

الجاذبية

ولنله قليلا فى البداية مع الكلمات، وبشكل أدق مع مقابل كلمة الجاذبية فى اللاتينية (Sed-ucere). ويمكن لهذه الكلمة اللاتينية أن تتجزأ إما إلى (Se-ducere) وإما إلى (Sed-ducere). ففى الحالة الأولى، يدل معنى الكلمة على وضع يكون فيه الإنسان كما لو أنه يقود نفسه بنفسه منجذبا نحو مكان ما، أو كما لو أنه يستطيع أن يقود جاذبا إلى مكان ما أى شخص أو أى شئ. فالقائد والمقود، (الفاعل والمفعول به)، يدلان إذن على الشخص عينه ففصل (Se) عن (Du-cere) (والمقابل فى اللغة العربية: فصل «أن»، وهى تدل على المفعولية، عن جذب) يعود بنا إلى معنى مؤداه أننى أنفصل (أو أفصل على الأقل قطعة من ذاتى) عن العمل الذى ينجزه الفاعل، مما يخلق نوعا من الانشطار بين الواقع والخيال، ونوعا من التمزق الداخلى. وتجدر بنا الإشارة هنا إلى أن شهريار، عندما يفاجئ زوجه الزانية بالجرم المشهود مع عشرين زوجا من الرجال والنساء الزناة، يقود نفسه إلى مكان آخر. فيغادر القصر لتوه (دون أن يعاقب الأزواج والزوجات الخونة) كى يتجول فى العالم ويرى إذا كان فى الأرض إنسان أشقى منه. فالمصيبة التى حلت به حطمته ومشهد زوجه الزانية جعله يهرب. ولن يعود لحياته معنى إلا إذا وقع على ذلك الإنسان الذى سيكون أشقى منه! وماذا يعنى ذلك، سوى أنه، خلال رحلته الخيالية، سيجعل امرأة من هو أقوى وأعظم منه، كالجن مثلا، تخدع زوجها، كما لو أن شهريار سيتخلى عن كونه ضحية، حالما يباشر بتنفيذ عملية خيانة تكون أضخم من العملية التى وقع ضحية فيها. وإذا كانت صورة الملك قد اهتزت قليلا من الناحية الاجتماعية، فإن شهريار قد غدا على صعيد التخيلات اللذيذة ملك الذين يوقعون النساء فى الزنى، ومتفوقا إذا على الأسود الذى خدعه مع زوجه الملكة. وهكذا نلمس بسهولة صورة انفصام الشخصية حيث إن المخدوع لم يعد مخدوعا منذ اللحظة التى يستطيع فيها تمثيل دور الخادع. وهل أكثر جاذبية حينذاك من عدم كون المرء أشقى الناس، لأنه يتمتع فى عمق ذاته بسلطة (مطلقة أو سحرية) على آخرين أشقى منه! ولكن قبل ممارسة هذه السلطة، لا يمكن الإحساس بالتحطيم الداخلى إلا أن يولد القلق، لأن المرء يشعر بذاته فجأة منفصما دون وحدة داخلية.

ولكننا نستطيع أن نرى أيضا فى بداية الفعل الحروف اللاتينية الثلاثة Sed [ومعناها فى العربية لكن]. وحينذاك تجرى الأمور كما لو كنت أسمع فى داخلى خطاباً صامتاً أقابله بكلمة لكن، أى باعتراض يبرز من خطاب آخر كان يمكننى أن أوافق عليه بكلمة نعم! وهل يكون اللاوعى، فى هذه الحالة، قد لمح كلمات محملة بالرغبة إلى حد أن القانون كان عليه قطع الطريق عليها، أو على الأقل إقصاؤها جانبا، وطردها خشية الموافقة على ما تحمله من معان؟

وإذا قبلنا بهذا اللهو الدقيق بالكلمات، فإننا لابد

واقعون فى شرك المعنى المقدر فيها، وفى حبائل ما تحمل من تأثيرات دلالية. ولا يمكننا خاصة أن نهرب من الرغبة والقانون الواصلين إلينا عن طريق ما تحمل الكلمات من رسائل صادرة عنهما. وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) لا تزال إلى اليوم تجذب المستمع وتشوّقه تشويقا أكيدا، فلأنها تحيله لا محالة إلى الرغبة، إلى رغبته ورغبة غيره. وإن فعلت الجاذبية فعلها وطال التشويق، فلأن قطعة من ذاتى موجودة عند الآخر «فلو لم تجدنى سابقا، لما كنت بحثت عنى»، كما كان يردد الصوت الداخلى عند القديس أوغسطينوس المنجذب بوجه المسيح.ويمكن العاشق فى (ألف ليلة وليلة) أن يردد كذلك: لو لم أجدك فى سابقا، لما كنت بحثت عنك. وهذا دون شك ما تعنيه العامية عندما تستعمل فى إطار التكلم عن العشق: أشعر به حاضرا فى جسدى !

ولن يحفظ أى قارئ قصة شهرزاد وشهريار، ما لم يتحول هو بطريقة سرية إلى شهريار المطالب بعذراء كل ليلة، ولن يهتم أحد بقصة قمر الزمان وحليمة، ما لم يستطع أن يكون قمر الزمان، ذلك الأمير الشاب الذى يخدع الجوهرجى العجوز، وجريمة الأخير الوحيدة أنه تزوج أجمل فتاة من البصرة وأنه يمارس على جسدها سلطة تحوّلها إلى رغبات أخرى. غير أنه فى اللحظة ذاتها التى تنكشف الرغبة فيها والتى تبرز عند الآخر قطعة من ذاتى كافية لأتلذذ بهذا التغاير، لا يمكن الجسد من حيث هو موضع للذة ، وبرغم كل شىء، إلا أن يحرم الكلام عنه أو أن يتّسم الكلام عنه بالحشمة.

الحشمة

قد يبدو متناقضا أن تربط (ألف ليلة وليلة) بالحشمة، مع أن الشائع هو أن نتخيل فيها المشاهد الأكثر جرأة وإثارة. ولكن (ألف ليلة) ليست متساهلة مع الأخلاق إلا بالتخيلات اللذيذة. فإذا كان بعض الحكايات النادرة يؤكد هذا التساهل، فإن معظم القصص يتسم بالحشمة بشكل واضح. وعند هذا الحد بالضبط يتوقف شريط الأحداث فى النتاج الأدبى. فصحيح أن الزمان يفاجئ زوجه بين ذراعى رجل أسود، وأن شهريار يفاجئ زوجه برفقه عشرين زوجا من الرجال والنساء الزناة. غير أننا لن نعرف شيئاً عن إنجازاتهم المتفوقة، ولن نعرف أكثر عن مشاهد المرح والعشق عند القمر الزمان وحليمة أو عند زين المواصف وحبيبها أنيس. فالعشق فى (ألف ليلة وليلة) يغلف جسد الآخر بالحشمة، خاصة عندما تتمحور حوله الرغبات والتخيلات. لن نعرف إذن شيئا عن قامات هؤلاء الأحبة والحبيبات المشغوفين و المشغوفات بجسد الحبيب والحبيبة، كما لو أن الحشمة يجب أن تغلف أول اتصال بالآخر مثير للمشاعر. والواقع أن الانجذاب قد ينتهى، فى حال تلاشت حظوظ هذا الاتصال منذ اللحظة الأولى. فليس الجذاب سارق جسد أو هاوى خلاعة، بل إنه فى البداية يضرب أساسا على وتر الكلمات واللغة ويبحث عن تأثير المعنى أكثر منه عن المعنى عينه، حتى لا يجعل نبع جاذبيته ينضب. وهكذا الأمر أيضا فى الحكاية: فإنها لا تقول ولا تصف كل شىء، لتصون جسد الآخر، لا باعتباره موضوعا للرغبة بل بوصفه موضوعا ترسو فيه أبدية الرغبة، حسب تعبير رى فلود (REY- FLAUD). لن نعرف إذن شيئا عن تكوين شهرزاد الجسدى. فالنحات القديم لم ينحت فرج المرأة، تاركاً المرأة كتلة واحدة، دون ثغرات أو خروقات، وهكذا الراوى فإنه لا يذكر شيئا عن جسد شهرزاد. وعندما يصبح للنساء- الانصاب فرج، فإنه سيغطى بورقة كرمة، غير أن الفرج يكون مرئيا، بقدر ما يكون مخبأ. وستبقى شهرزاد مثيرة للإيحاءات، لأن الراوى لم يذكر منها إلا اسمها.

أما المسرح الأمثل الذى تتم فيه فصول لعبة الحشمة، لعبة ما يجب كشفه بالذات بشكل كاف لاستذكاره دون إبرازه كاملا، هو طبعا العضو الجنسى

عند الآخر. والمقصود هنا طبعا العضو الرمزى أكثر منه العضو التشريحى، ذاك الذى «لايستذكر إلا فى جو غياب لا مفر منه» .فذاك الغائب إذن، موضوع الحلم، هو الذى يكون فى الأساس جذابا.

وفى هذا المعنى يتكلم سوللرس (Sollers) لا عن الجاذبية فحسب بل عن الانجذاب الجنسى أيضا:

«فالانجذاب الجنسى يمكنه أن يكون إيجابيا أو سلبيا: قداسة أو خلاعة، تصوفا كاملا أو بذاءة... فبعكس الجاذبية التى تخضع دوما لمنطق التجانس، وبالتالى إلى منطق الجنس الواحد، فالانجذاب الجنسى متغاير، إذ يفصل فصلا تاما، فى الافتتان أو الدناءة، المرء عن كامل جسمه الذى لا يبقى قائما فيه إلا عناصر السقطات والفضلات».

وينير هذا الاقتباس حكاية (ألف ليلة وليلة). فماذا نرى فى الواقع؟ نرى الأحبة والحبيبات يعشقون حبيباتهم وأحبتهم، حالا، ومنذ النظرة الأولى، منذ سماع أول نغم من الصوت، ومنذ أول إيحاء بوجودهم. وتخطو المرأة فى الغالب الخطوة الأولى، ودون تحفظ أو شعور بالذنب أو تردد، ترتمى باتجاه الآخر، كما لوكان الآخر وعضوه الجنسى واحدا. فلا حاجة إلى مقدمات وإلى خطاب جذاب. فكل ما فيهم انجذاب جنسى بمعنى أن الحب الذى يحملونه يربطهم الواحد بالآخر ربطا قويا إلى حد أن الواحد منهم لا يمكنه أن يكون الفضلة المرمية التى تكلم عنها سوللرس. فبالنسبة إلى الحبيب، يتحول الآخر قطعة منه مثل ما يتحول المتصوف قطعة من الله.

فما يجذبنى بعد الآن فى الحكاية ليس القصص الحقيقية أو الوهمية، بل كونها تتحول إلى حقيقة غير التى تنجم عن صف الكلمات والخطابات. تتحول إلى حقيقة يندد فيها القانون بالفضيحة وتتجلى فيها الفظاعة أيضا بواقعيتها.

الفظاعة

يبقى جسد الآخر خلابا، طالما لم يكشف كاملا. والإثارة الجنسية تعرف ذلك ولذلك فإنها تلبى النظر، مخبئة ما هو أهم. أما الهواية الخلاعية فتعرض الجسد عاريا وبسرعة تفقد ما يمكنها أن تلبي به النظر. فالجسد نصف العارى أو الذى يحاول فى عرائه الهرب من النظر لا يمكنه أن يحصد تجاهل من ينظر إليه. وبالمقابل، فإن الجسد العارى، البذىء بمعنى أنه معروض كما على خشبة مسرح، يتوصل بسرعة إلى التذكير بشكل الجثة. والأثر الوحيد الذى يتركه حينذاك هو الفظاعة. ولا يكون للفظاعة هذا القدر من السلطة على الخيال، إن لم يحاول الإنسان غريزياً أن يتساوى مع نقيضُ الجثة. فهو يأنف عميقا من أن يتساوى مع جثة، ولكى يبرز هذه الفظاعة، أنه يريد أن يكون بين الأحياء مثالا للحياة. فمن يرفض إذن أن يحل محل قمر الزمان بالقرب من حليمة الفتية المنحرفة؟ ومثله قد يجد البراهين ليبرر نفسه، متهما الجوهرجى على الأقل بأنه بالغ العجز بالنسبة إلى حليمة. والدفاع عن الحدود القائمة بين من هو شاب ومن هو عجوز، هو بشكل من الأشكال تسجيل للفرق بين ماهو جميل وما هو قبيح. فالإنسان يفرق فى حياته باستمرار بين الجميل والقبيح بين الموت والحياة، لأنه يشعر بنفسه مضطرا إلى التغنى بالشباب والحياة، كى لا يراوده شعور بأنه عجوز بشكل تام. وتندرج الجاذبية دائما فى هذه اللعبة المتشعبة حيث يجد المرء نفسه أمام اختيار مستحيل: أن يحترم محرما ويكرس نفسه حينذاك للموت، دون أية أوهام، أو أن يخالف المحرم ويحرر حينذاك قوى خلاقة وجديدة تحييها الرغبة، مما يسمح للتخيلات اللذيذة أن تبرز وللتشويق أن يستمر.

والجاذبية تفعل فعلها، لأن التخيلات اللذيذة أيضا ممكنة. فإن جعلنى جسد الآخر أعيش بالتخيلات اللذيذة، فلأنه يحمل وعودا، لا باللذات فحسب، وهذا من مستوى الحواس، كالأكل والشرب والنوم، بل

بالتلذذ، وهو من مستوى ما لا يقال، ما هو خارج الكلام. ويبدو أن تمتمات المتصوف تقترب من هذا الاختيار الذى نحاول هنا وصفه. غير أن إعطاء التخيل اللذيذ جوابا واقعيا يولد الخيبة دائما. فإنجاز التخيل اللذيذ يعنى الهبوط فى هاوية التميز الجذرى عن الآخر، هو اختبار الآخر باعتباره كائنا صنعه الحلم، واختبار أن القطعة التى حسبناها مشتركة معه هى فى الواقع غائبة عن جسده. أما التخيل اللذيذ الذى لا ينتقل إلى عالم الواقع فإنه يحافظ على وهم التشابه الذى يلتذبه المرء. وبهذا المعنى، فإن جسد هذا أو ذاك يجعلنى أعيش فى التخيلات اللذيذة، لأننى أتوهم أننى شبيهه.

و(ألف ليلة وليلة) زاخرة بالتخيل اللذيذ. وأكثر التخيلات اللذيذة حيوية جمال الأشخاص منقطع النظير. فجمال الأبطال فيها خارج دائما عن المألوف، ويتشابه الفتى والفتاة إلى حد أن عامة الناس يحسبونهما خارجين من القالب عينه. فعندما ترتدى بدور، الأميرة الصينية الشابة ثياب قمر الزمان، تبدو كأنها قمر الزمان نفسه، فى نظر الجيش بكامله وخاصة فى نظر ملك جزيرة أبنوس، الملك أرمانوس، الذى يبدى استعداده لتزويجها بابنته حياة النفوس. ولا يلاحظ أحد الفرق. والأحبة لا يكتشفون دائما بعضهم بعضا للحال. وهكذا بعد فراق مليء بالمغامرات، تلتقى بدور بقمر الزمان، وتجعله فى البداية ينتظر. ولم تكشف عن نفسها إلا بعد أن تسخر من زوجها ! وفى الواقع هذا التشابه هو ما يرغب كل واحد فى اكتشافه عند الآخر: كمرآة لنفسه. فما يجذبنا عند الآخر، هو جذبنا نحو ذاتنا. وعندما تنتهى هذه الجاذبية، يتضاءل جمال الآخر، ويتلاشى ويختفى. ويفقد جسد الآخر جماله، عندما تختفى فيه نرجسيتنا. فغيابنا عن الآخر كفيل بتحطيم الرغبة التى كانت تحيينا فى فترة من الزمن .

ويفقد الأشخاص جمالهم، عندما يخرجون من الحقل المغناطيسى الخاص بالرغبة. غير أن شباب (ألف ليلة وليلة) يحافظون على جمالهم، لأنهم يعتبرون مثالا للرغبة المتجسدة فى التخيل اللذيذ. وهذه الرغبة لا تنتهى أبدا، برغم القانون الذى يكافح لتحريمها. بل بالعكس، فإن القانون، عندما يغيظ الرغبة، لا يبقى أمامها إلا أن تتحداه.

التحدى

وفى نهاية هذا العرض، لا بد من الإشارة إلى نقطة تستحق التوقف عندها، وهى لا تنفصل عن الرغبة الجاذبية، معلقة بين الحاضر والمستقبل، وعنينا بها التحدى، وهو بعد آخر أساسى فى التشويق. والتحدى هو تصرف شهرزاد بذاته. إذ يحذرها أبوها الوزير من رغبتها فى أن تصبح زوج شهريار، ويروى عليها، محاولا ردعها عن هذه الرغبة، أساطير الحمار والثور، والديك والكلب، وهى تهدف إلى إظهار مغبة الرغبة فى معرفة المجهول، ولكن دون جدوى. فهى تريد معرفة سر هذا الملك المجرم، كما كانت تريد زوج التاجر أن تعرف سر ضحكة زوجها الخفى، ولذلك عليها أساسا أن تتحدى الملك، وأن تتحدى الموت الذى يفتك بالبلاد منذ ثلاث سنوات إلى حد أنه لم يعد فيها عذارى بالغات يسلمن إلى الملك . فيظهر من جانبها تحد حقيقى، لأنها تعرف من أبيها أن الملك يقتل كل العذارى اللوائى يتزوجهن، ولأنها تعرف أن الملك لن يقبل بأى استثناء، حتى لابنة وزيره بالذات. فتعرض شهرزاد نفسها على الملك وتطلب الزواج منه، برغم أنها تعرف نهاية سابقاتها التى لا مفر منها. ويقود التحدى دائما إلى نوع من المزايدة، ولا يقيم أى اعتبار لخبرة الآخرين، لأن المتحدى يشعر أنه من غير طينة الآخرين ومن غير عجينتهم. يشعر بأنه فريد فى نوعه. والشعور بهذا الوضع الفريد يشكل أنبل وأسمى ما يصبو إليه التخيل اللذيذ. والشعور بالوضع الفريد فى نظر المرء الفريد عينه وفى نظر الآخرين يشكل كامل استراتيجية الجاذبية. وهو يشكل أيضا المأساة والطريق المسدود أمام نرجس. كان مفروضا فى واقع الأمور أن

يقود شهرزاد إلى الهرب من الملك الدموى وإلى أن تحمى نفسها. وكان يمكنها، باسم مبدأ الواقعية هذا، أن تفر من طريق هذا الوحش المميت. غير أن فى ذلك جهلا لقوة التحدى الذى يساور الجذاب ويتملكه. والتحدى لا يتناول مبدأ الواقعية ولا المعنى المنطقى بل يندرج فى علاقة- مبارزة ثنائية مبنية على المجابهة، وقد استبعد عنها أى تواصل يكون ثمرة معنى منطقى. والرهان الأقصى الذى يحمله التحدى هو أنه يتم خارج المعنى وخارج مساحة الرموز.

والجاذبية لا تحب المعانى المقروءة بسهولة كلية؛ فهى لا تحب إلا المظاهر. ويعرف الجذاب كيف يطرز من الكلمات والرموز نسيجا تتمايل فيه جميع أنواع الألوان. فالرمز مرتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى، بينما يفر المظهر (أو المظاهر) من قراءة الرمز، ولا يخضع إلا لقاعدة اللعبة (أو قاعدة الأنا). فالجذاب لاعب قبل كل شىء، وهو يتحدى فى لعبته المستحيل باستمرار.

وتكمن قوة شهرزاد فى معرفة هذه القاعدة معرفة كاملة. فهى لا تحاول أن تعجب الملك، أو أن تقنعه باللجوء إلى رموز الكلام أو الأخلاق. ولا تقوم جاذبيتها حتى على إثارة اشتهائها عند الملك من خلال الكلمات، بل تتظاهر كما لو أنها لا تبحث عن شىء من جانب الملك، بل بالأحرى من جهة دنيازاد، شقيقتها. فهى قد تفاهمت مع شقيقتها الصغرى، وهى لم تصبح بعد بالغة وبالتالى لا تخاطر بشىء بالقرب من الملك، على أن تطلب الشقيقة منها قصة، بعد كل مرة يضاجعها الملك، كما لو كانت هذه القصة التى تطلبها الشقيقة هى خاصة بها دون غيرها، كما لو كان حكم الملك (بقتلها) لا يعنيها بالحقيقة. وهكذا تتحدى شهرزاد الموت متصرفة كما لو كانت لا تعيره أى اهتمام، كما لو كان لا يعنيها. فلا أكبر من تحد يتظاهر باللامبالاة، وعدم الاهتمام والنسيان.

والتحدى الأكبر هو عدم التسليم بالموت- أين انتصارك، ياموت؟، كان يتساءل الرسول- والتشويق الأنقى يقوم على انتظار الموت وعدم انتظاره فى آن. هنا، وهنا فقط، فى نهاية الحكاية، تتجسد الجاذبية بألف رغبة ورغبة من رغباتنا.



الجنون والعلاج
فى ألف ليلة وليلة

جيروم و. كلينتون *

مقدمة

تبدو قصص (ألف ليلة وليلة) لدى النظرة الأولى كأنها تتمتع بالجاذبية أساساً بفضل عناصر الغرابة والخيال والإثارة بها، فهى تحفل بالملوك والخلفاء وسائر ما يحتشد فى حياة القصور، إلى جانب شخصيات الجن المهولة المروعة والسحرة الأخيار والأشرار من الرجال والنساء، والمغامرات التى تجمع بين المخيف والمدهش والدموى والسامى. ومع ذلك، تفتتح (الليالى) بدعوة لقراءة هذه الحكايات للعبرة والعظة وليس للتسلية والترويح:

« فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وماجرى لهم فينزجر فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين «فمن» تلك العبر الحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة» .

ونحن بهذا ندعى للنظر فى الأحداث وفى الشخصيات التى تشبهنا فيها، لكى تضىء القراءة فهمنا لأنفسنا ولمن هم على شاكلتنا .

ولكن، تبدو أولى قصص المجموعة التى تقدم القصص الأخرى وتمهد لروايتها كأنها تناهض هذا المطلب؛ حيث تغلب عليها العناصر الخيالية والمغربة والمثيرة إلى حد يصعب معه أن نجاوز هذه العناصر إلى ماوراءها. ومع ذلك، فنحن نلاحظ أن هذه القصة عن شهريار وشهرزاد تدور فى جوهرها حول الجرح الذى يصيب الرجل فيطيح بما يربطه بالمرأة، وهذا موضوع عادى عمومى الطابع. وتدور القصة أيضاً حول العدالة وحول الجنون وكيفية علاجه. وإذا كانت الغرابة فيها هى أول ما يثير تطلعنا ، فإن طابعها المألوف الذى يتسم مع ذلك بالعمق، سرعان ما يستغرقنا .

جنون شهريار :

تدخل بنا حكاية شهريار وشهرزاد فى بدايتها إلى عالم ظاهره الهدوء والنظام. فشهريار يحكم بالعدل منذ

---

* جيروم و. كلينتون. برنستون. نيوجيرسى، الولايات المتحدة الأمريكية . ترجمة: **محمد يحيى** ،كلية الآداب، جامعة القاهرة .

عشرين عاماً، وشقيقه شاه زمان يشعر بالطمأنينة فى ملكه إلى حد يترك معه مملكته فى رعاية وزيره ريثما يذهب فى زيارة طويلة لأخيه. وتترك خيانة زوج شاه زمان أثراً قبيحاً فى هذا الهدوء الظاهرى، إلا أن خيانة زوج شهريار تبدد هذا الأثر . ويتخلى شهريار عن عرشه فى أول الأمر عقب رؤيته نزوة زوجه. لكنه، بعد أن يلتقى بالجنى والعروس المخطوفة، يعود إلى العرش وقد انقلب إلى وحش ظالم.

باختصار، يجن شهريار، فمن أفعال الجنون أن يتخلى الملك المحبوب، المحتفى به فى أرجاء مملكته، عن عرشه دون إنذار أو تدبر ثم يعود ليجاهر شعبه بالحرب على نحو خبيث عنيف. وتحدد شهر زاد لنفسها مهمة علاجه من الجنون «لإنقاذ بنات المسلمين من الهلاك»، ولإعادة البلاد إلى ماكانت عليه من الأمن والنظام. ووسيلتها فى العلاج هى تلك السلسلة من الحكايات التى تشغل بها لياليهما فى السنوات الثلاث التالية أو نحو ذلك . ويمكننا القول بأنها فهمت علة الملك على حقيقتها، حيث إن علاجها ينجح، لكننا نضطر إلى استنتاج سبب هذه العلة من الأعراض كما فعلت شهرزاد ، لأنها لا تقدم لنا تشخيصاً لها بعبارات واضحة فى سياق الأحداث. وقد يكون الاستنتاج صعباً لكنه ليس محالاً، لأننا نستطيع، كشهرزاد، أن نشاهد الواقعة التى أمرضت شهريار خلال مكابدته لها.

تخبرنا خيانة زوج شهريار والكيفية التى تمت بها بالشئ الكثير، فهى لم تكتف بجريمة خيانة بالغة السوء، بل فعلت ذلك مع عبد أسود، أى مع أحط نقيض له فى البلاط. كما حولت خيانتها إلى احتفال يقام بين الحريم كلما غادر الملك القصر ويشارك فيه أربعون من العبيد الذكور والإناث. وبرغم أن هذا الاحتفال يجرى فى كنف الحريم، إلا أن كثرة المطلعين على سرّه قد أفشته بين الجميع فيما عدا شهريار. وعندما يواجه شهريار هذه الواقعة وكيفية خيانة زوجه له، فإنه يدرك أن السر الذى اطلع عليه لتوه كان قد تفشى فى البلاط منذ زمن بعيد.

ويضيف السياق المكانى لهذا الحادث المؤلم أهمية ورمزية إليه. فشهريار يشاهد زوجه وحاشيتها فى مكان كان يعد لديه مكمن السرية والخصوصية فى مملكته، فهذه الحديقة التى يقام فيها هذا الاحتفال تقع فى القلب من القلعة وتحميها جدرانها، أما جدران القلعة ذاتها فيحميها عشرون عاما من حكمه العادل وحكم أبيه من قبله. لذا، فالحديقة ليست مجرد مكان أمين وجميل داخل القصر، بل رمز وكناية عن روح شهريار ونفسه وكيفية حكمه مملكته! وتكون زوجه قد غزته بخيانتها فى قلب وجوده الخاص والعام وانتهكته. وتفوق تلك الضربة احتماله أو «تطير لبه» كما يقول الراوية، ويهرب فاراً من العرش والمملكة مؤجلاً انتقامه إلى أن يجد أحداً فى الدنيا عانى كما عانى هو وشاه زمان .

ولنتركه فى مهربه لنعود للحظة إلى المنظر المؤلم الذى أدى به إلى الفرار. إن خيانة زوج شاه زمان تتبع بخيانة زوج شهريار. ولأن الأحداث لا تأتى فرادى فى أمثال هذه الحكايات، فإننا نعلم، أو نفترض، لدى سماعنا بخيانة زوج شاه زمان له أننا سنرى بعد قليل خيانة زوج أخيه الأكبر. لكن الخيانة الأولى لا يمكن أن تعدنا نفسيا بالكامل للخيانة الثانية. فالكتمان يحف بزنى زوج شاه زمان الذى يتسم بطابع الخيانة الزوجية ويعتادها برغم فجاءته وقبحه. والسمة الرمزية الوحيدة للتحدى فى هذه الفعلة هى اختيار عبد أسود ليكون العشيق. أما شهريار فيواجه واقعه على نطاق أوسع بكثير مما واجه شقيقه، وهو يتأثر بها على نحو أشد وطأة.

وبالمثل، فإن ما نشاهده من شهريار لا يهيؤنا لأن نراه لاحقاً على مستوى المهانة، فهو يقدم لنا باعتباره حاكما عادلا، مما يجعلنا نفترض أن الحاكم العادل والمقسط لرعاياه سيسير على النهج نفسه مع أسرته وأصدقائه. ولا ينبغى أن نفسر هذه العدالة على أنها متزمتة أو متسلطة.

فالمثال الإسلامى ـ الفارسى للعدالة يقوم على مراعاة الحكمة والرحمة بقدر مايقوم على التنفيذ الصارم للقانون. ونحن نستنتج أن شهريار كان يقتدى بهذا النموذج مما ورد بأن رعاياه كانوا يحبونه. لذا، فإن خيانة زوج شهريار أو بالأدق الكيفية الشرسة المتحدية التى تحدث بها، تعد استجابة محيرة لهذه العدالة، وهى تجبرنا على أن نعيد النظر فى أمر عدالته مرة أخرى. فإذا لم نعثر على شيء فى الحكاية يدل على أن شهريار قد أساء معاملة زوجه على الأقل، فسوف تكون أفعالها بلا سبب أو ناتجة عن فطرة مجبولة على الشر.

وفى الواقع، فإن هذا الافتراض الأخير يسيطر على غالبية التفسيرات التى تطرح لهذه الحكاية. إذ يقال إن زوجتى شهريار وشاه زمان وأسيرة الجنى هن شريرات بالفطرة، يعاملن أزواجهن بقسوة بالغة لامبرر لها. ومما لاشك فيه أن ماذهب إليه شهريار من قتل زوجاته يعد تطرفاً إذا نظرنا إليه على ضوء هذه العينة المحدودة من النساء، ولكن شهريار ليس بالمخطئ تماماً. والمشكلة هى أن العينة المتاحة له كانت منحرفة، وما تفعله شهرزاد من خلال حكاياتها وسلوكها هو توسيع نطاق العينة لتشمل عدداً من النساء الفاضلات.

ويؤيد هذا الرأى ما نجده فى النص من التوقعات التى تثيرها خيانة زوج شاه زمان. فبما أنها «خاطئة» بلا جدال، فإن زوج شهريار تعتبر خاطئة كذلك بالتبعية. وبجانب ذلك، فإن هذه النظرة تتدعم إلى حد كبير بمعايير المجتمع الذى تدور فيه القصة ومجتمع الجمهور الذى توجه إليه، وهى معايير تفترض أن النساء أدنى من الرجال أخلاقياً، وأنهن يتصرفن بمحض العاطفة. وقد يكون من السهل تبرير هذا التفسير لو أن شهريار أعدم زوجه فور اكتشاف خيانتها ثم وضع بعدها مباشرة سياسته الصارمة على أمل منع حدوث هذه الوقائع المدمرة فيما بعد. لكن الفاصل الذى يدور مع الجنى وزوجه المخطوفة يدل على أن زوج شهريار ليست بالشيطانة، بل هى امرأة ذات مظلمة مشروعة تفرض الاستماع لها.

وبالنسبة للجنى، فهو كائن عملاق قوى يبدو أمامه شهريار، وهو ملك لدولة كبيرة، ضعيفاً تماماً كما يقف أمامه هو عشيق زوجه العبد الأسود مسعود. لكن شهريار يرى فى الجنى شبيهاً له ولأخيه فى الضعف أمام خيانة المرأة، بل يشعر أن الجنى قد تعرض لمهانة تفوق ما تعرض له هو وأخوه، لأن هذا النوع من الإذلال يتناسب طردياً مع عظم مكانة المرء.

ويدعونا شهريار بتوحده مع الجنى إلى أن نرى فى هذا الأمر تجسيداً لما حل به هو. ومما له مغزى كبير أنه ينظر إلى الجنى باعتباره الطرف المجنى عليه فى هذه الحكاية، متجاهلاً أو مغفلاً الظلم الفادح الذى حاق بالمرأة. فقد خطفها الجنى من زوجها فى ليلة عرسها وحبسها من وقتها فى قاع البحر لايطلق سراحها إلا حين يشاء ولوقت محدود. فهى بالتأكيد الطرف الذى يكابد الظلم، وحتى لو كانت نفذت انتقامها من الجنى كزوج شهريار بطريقة شديدة الضرر على إحساسه بذاته؛ فقد لجأت إلى ذلك لأنه الطريق الوحيد أمامها للتعبير عن الغضب المشروع. وهى لا تستطيع أن تقف فى وجه الجنى لقوته ولا أن تهرب منه لأنه سيعثر عليها أينما ذهبت، وهى لا تقدر أن تناقشه لأنه لو كان يعير رغباتها أى اهتمام لما كان قد خطفها. ولو قدر لها أن تهرب بأى طريق لما رحب بعودتها زوجها وأهلها بعد غياب طويل وملغز.

ولما كان شهريار يرى الجنى فى دوره نفسه هو فى هذه الحكاية، فإن العروس تؤدى الدور نفسه الذى كان لزوجه. فهى مثلها امرأة تشتهى من حيث إنها «شيء» وتحرز لمتعته حينما يريد وتنكر آدميتها أو تغفل. ولذا، فإن اختطاف الجنى للعروس يصبح رمزاً لشعور الزوجة بالإحباط عندما تغيب الرابطة العاطفية التى كانت تتمنى أن تنشأ مع زواجها، فهى تفيق لتجد نفسها مقيدة برجل جل اهتمامه بها منحصر فى الذود عن احتكاره الجسدى لها. لقد كانت تتمنى أن تقترن برجل لكنها وجدت

نفسها عوضاً عن ذلك أسيرة لوحش ليس لقوته الهائلة سوى نقطة ضعف واحدة.

وربما وجب علينا أن نفسر تخلى شهريار عن العدالة هنا بأنه انحراف عابر. فقد تحمل الكثير وطاش صوابه ثم فرض عليه، تحت التهديد بالموت المؤلم، أن يخون الجنى بعد أن مر هو نفسه بتجربة التعرض للخيانة الزوجية. وأخذت المرأة التى فرضت عليه هذا الفعل المهين والمخيف خاتم الملك منه، رمز الهوية والاكتمال، وسلكته كخرزة فى عقدها مع المئات من أمثاله. ولقد تحول بهذا الفعل من ملك لدولة شاسعة إلى مجرد رمز. لكن هذه الضغوط لا تطلق من العقال إلا ما كان يختمر فى لاوعيه طيلة الوقت. صحيح أن الجنى والعروس يخرجان من أعماق البحر، إلا أنهما يصعدان بالقدر نفسه من أعماق نفس شهريار. فالظلم كما يراه شهريار لا يقع بخطف العروس ولا بحبسها ضد رغبتها، وإنما فقط فى مخالفة العروس لاحتكار خاطفها لجسدها.

إن تنفيذ العدالة يقتضى الاعتراف بإنسانية من يقع عليهم الحكم وتقبلها، بينما يتطلب التعامل مع من هم فوق البشر أو أدنى منهم سلوكاً خاصاً. ونطاق الإنسانية عند شهريار لا يضم إلا الذكور. وهو ينظر إلى الجنى باعتباره بشرياً برغم أنه ليس كذلك، لكنه لا يقدر أن يعتبر العروس إنسانة برغم كونها ذلك. وتبدو قوتها له، شأنها شأن سائر النساء، كأنها فوق مستوى البشر وأكبر مما يستطيع أن يحمى نفسه منه بالوسائل العادية. لكنه لا يدرك أنه مسؤول إلى حد كبير عن أن النساء يوجهن قوتهن ضده. لقد خلق الجنى عدواً لنفسه بظلمه، وشهريار لا يقدر أن يتقبل هذه الحقيقة فى جنونه ولا يقدر تبعاً لذلك أن يقبل المسؤولية عن خيانة زوجه. وبدلاً من ذلك، يفسر ما حدث على أنه دليل قطعى لا يقبل الطعن على أن كل النساء شريرات عازمات على خيانة الرجال وأن كل الرجال ضعفاء مثله أمام قوتهن. ولم يفعل المشهد مع الجنى والأسيرة، الذى كان من شأنه أن يشفيه، أكثر من أن زاد جنونه اشتعالاً. وهو يعود إلى قصره وينتقم من زوجه وخدمها ويبدأ حربه على النساء بوضع حواجز حولهن لا يقدرن على الهرب منها بأى قدر من العزيمة والذكاء.

ولكن، لماذا أدت خيانة زوج شهريار له، مهما كانت فداحتها، إلى انهياره بالكامل؟ إن الألم الذى تعرض له يكفى بالتأكيد لتفسير حدوث عصاب خطير ومعوق له، لكنه لا يكفى لتبرير الجنون القاتل العنيف الذى انحط إليه. لقد عوفى شاه زمان من الاكتئاب الحاد عندما رأى أن شقيقه الأكبر والأقوى مر بمهانة أسوأ مما مر به هو. ويوازى لقاء شهريار مع الجنى التجربة التى مر بها شقيقه وبالدرجة نفسها، لكنه يخرج منها فى حال أسوأ. صحيح أن أعراض المرض عنده تزول فى الظاهر حيث يتمكن من العودة إلى القصر واستئناف مسؤوليته باعتباره ملكاً، لكننا نتبين أن هذا فى حد ذاته صنف أعمق من الجنون يتبدى بوصفه علاجاً ـ لماذا؟

إن جنون شهريار لا ينم فقط عن العجز عن معاملة النساء على أنهن أنداد له، وإنما يفصح كذلك عن خوف وغضب راسخين فى مواجهتهن. وأياً كانت النظرية التى نقبل بها هنا فى التحليل النفسى، فيمكننا الافتراض بثقة أن سبب ذلك الخوف والغضب تجربة مؤلمة تعرض لها فى فترة الطفولة تتعلق بوالدته وتحتوى العناصر الأساسية التى تضمنتها تجربته الأخيرة التى أطاحت بعقله. لقد استغلت والدته، مثلها فى ذلك مثل زوجه، الرابطة الوثيقة التى تجمعها به لتخونه فى صميم وجوده بقسوة. هذا هو أقصى ما يمكن أن يصل إليه علمنا.

وإذا بحثنا فى بداية الحكاية عما يكشف عن علاقة شهريار بوالدته، فلن نجد سوى أدلة سلبية. فهناك الملك العجوز وولداه، ولكن لا ذكر للملكة ولا حتى لوجود بنات أو أى حضور نسائى فى البلاط. ويتكرر الغياب

النسائى نفسه فى بلاط الولدين كما كان فى بلاط أبيهما؛ إذ لا تؤدى زوجتا شهريار وشاه زمان أى دور فاعل فى حياة البلاط عند الملكين. إن زوج شاه زمان لا تصحب زوجها فى رحلته لزيارة شهريار ولا تودعه عند رحيله، كما أن زوج شهريار لاتحضر للترحيب بشاه زمان عند وصوله ولا تتولى أمر ضيافته. وفى المقابل، فإننا نجد فى حكايات أخرى من المجموعة أن الزوجات والبنات يقمن بهذه الأدوار النشطة نفسها فى البلاط. وفى الحقيقة، لا يسمح لكلتا الزوجين بأن تحدد نفسها إلا من خلال فعل الخيانة الزوجية السلبى. وهذا الإخفاق فى إعطائهما تحققا ذاتياً ينزل من مكانتهما فى القصة، كما يشير إلى أن شهريار وشاه زمان يحطان من قيمة النساء عموماً. لأنه إذا كانت زوجات الملوك تعامل هكذا، فكيف يكون حال غيرهن من النساء؟

تشير الأدلة القليلة المستمدة من القصة فى خلاصتها إلى أن شهريار وشاه زمان تربيا فى وسط لا يعير النساء أية قيمة، ولذا لايستطيع أى منهما أى يقيم علاقة إيجابية مع النساء أو حتى مع الخصائص الأنثوية داخل شخصيته هو. وقد أسمى عالم النفس يونج هذه الخصائص فى نظريته باسم «الأنيما»، ولاتؤثر الحاجة إلى مثل هذه العلاقة على سلوك الرجل فى الوسط الرجالى، ولاسيما فى المراحل المبكرة من رجولته، عندما يكون احتياجه الأكبر إلى أن يثبت نفسه فى عالم الرجال، لكنها قد تؤدى إلى أثر مدمر على نفسه عندما يبلغ منتصف العمر. وقد قال يونج فى هذا الشأن :

«أما بعد منتصف العمر فإن الفقدان الدائم للأنيما يعنى تقلص الحيوية والمرونة والعطف الإنسانى. وتكون النتيجة التصلب والتشدد المبكر والوقوع فى النمطية الرتيبة وضيق الأفق المتعصب والعناد والتنطع».

وإذا أضفنا إلى ذلك فى حالة شهريار وشاه زمان تجربة مؤلمة فى الطفولة، كتلك التى أشرت إليها، وعبء إدارة المملكة مترامية الأطراف، يكون الناتج شخصية بالغة الهشاشة وعدم الاستقرار، وتكون هذه الشخصية ضعيفة بشكل غير اعتيادى إزاء الهجوم من جانب العنصر النسائى.

إن مواجهة شهريار خيانة زوجه أمر مؤلم يصعب احتماله حتى لو كان سليم النفس. أما فى حالته، فإنها تؤدى به إلى هروب مثير من الواقع. وتضاعف العروس المخطوفة من ألم التجربة عندما تفرض عليه أن يعيشها مرة أخرى، ثم تأخذ منه بشكل رمزى ماسبق لها ولزوجه أن سلبتاه منه، أى هويته وإحساسه بالاكتمال. وهو يبدأ عند عودته إلى القصر فى اتباع سلوك ذهانى قهرى يتلاءم مع الجرح الذى أصابها؛ حيث يسعى إلى إقامة رابطة إيجابية مع العامل الأنثوى الذى ينقصه عن طريق زيجة جديدة كل ليلة، لكنه يدمر المرأة قبل أن تتمكن من استغلال هذه الرابطة لإحداث جرح آخر به.

وهناك غموض فى إصرار شهريار على إقامة علاقات جسدية، على الأقل، مع النساء. لكن هذا يعطيه فرصة لممارسة سيطرته عليهن، كما يدل على أنه يرغب بكيفية ما فى أن يقيم رابطة مع العامل الأنثوى. ويجدر القول إن هذا الأمر لايهدف إلى عقاب شخصيات البلاط التى تعرف ما هو فيه من مهانة لأنه كان قد قتل بناتهن ضمن أول من قتل.

العلاج :

وهنا تدخل شهر زاد، وهى أول امرأة فى الحكاية تذكر بالاسم وتكون لها شخصية مميزة، كما أنها تملك السيطرة على شؤون حياتها. ولاتقدم القصة تفسيراً لهذا الاستقلال غير المعهود. وربما جاز لنا أن نفترض فى غيبة ذكر والدتها أو أى إخوة لها أن الوزير قد ربى ابنته هذه بمفرده على أنها ابن ـ أى على أنها شخص له قيمة واعتبار. وأيا كان السبب فى ذلك، فقد تحصل لها ما يندر وجوده فى امرأة من المعرفة المتمكنة بالشعر

والتاريخ وبملوك البلدان الأخرى والأزمنة الغابرة. وقد كانت هذه الكتب التاريخية توضع فى شكل قصص وحوادث مستقاة من حياة الحكام، تصاحبها التعليقات حول فضائلهم ونقائصهم. فشهرزاد إذن عليمة بالسلوك الملكى الرجالى ولديها كنز من الحكايات. ويوحى هذا بأنها، بفضل هذه المعرفة، قد عثرت على العلاج لجنون الشاه والحل للأزمة التى يسببها للبلاط وللشعب.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن علاج الجنون لايأتى، كما قد يتوقع المرء، من الوزير الوفى النشط وإنما من ابنته. والمنطق فى هذا أن الجرح الذى أصاب نفس الملك وتسبب فى جنونه جاء من العنصر النسائى، فلابد أن يأتى العلاج من الجانب نفسه.

ولكن للقصص منطقها الروائى الخاص بها، فنحن ندرك كفاءة شهرزاد لمهمة العلاج وتفوقها على أبيها فى تطبيب هذا المرض بجسم الدولة من خلال حوار قصير يدور بينهما ويتضمن حكايتين. وكان الوزير قد رجع إلى بيته بعد جولة طاف فيها بالبلد يبحث عن فتاة أخرى يضحى بها للملك (وكان يشعر بالحنق والضيق والخوف). لكننا لا نتعاطف معه برغم ذلك؛ فهو، قبل كل شيء آخر، المنفذ لسياسة الشاه القاسية. كما أنه لم يفلح فى مقاومة هذه السياسة أو إثنائه عنها خلال السنوات الثلاث السابقة، مما أوصل المملكة إلى حافة الدمار. وقد كان وزيراً لشهريار قبل التجربة المؤلمة التى أثمرت هذه السياسة، لكنه أخفق فى حماية مليكه من التجربة بعدم تنبيهه إلى خيانة زوجه قبل أن يذيع أمرها، لذا فهو ليس بالوزير الماهر أو المؤثر أو الفاضل. وكل مايمكن أن يقال فى صالحه أنه استعمل منصبه لحماية ابنته.

وعندما تعلم شهر زاد بورطة أبيها، ونحن نعرف أنها فتاة متعلمة ذكية، تتقدم باقتراح مدهش؛ أن تتزوج الملك وتفدى النساء المسلمات أو تكون السبب فى خلاصهن. وهى لاترمى ببذل حياتها أن تمنح أباها فسحة قليلة من الوقت، بل تأمل بفعلها هذا أن تنقذ كل نساء المملكة بخطة وضعتها. ولايسألها أبوها عن ذلك بل يحاول أن يثنيها عن المجازفة بحياتها. لكنه إزاء صلابة عزمها يحكى لها قصتين يرمز بهما لسوء عاقبة قرارها. ويبدو أنه لايؤمن فى قرارة نفسه بقدراتها برغم أنه هو الذى سمح لها بتنميتها وشجعها فى ذلك. ولم يكتف الوزير بإخفاقه فى اكتشاف العلاج، بل لايستطيع حتى أن يتعاون مع من توصلت إلى هذا العلاج. وتضطر شهر زاد لطلب العون من المرأة الأخرى والوحيدة فى الأسرة ـ شقيقتها الصغرى دنيازاد.

وفى القصة الأولى التى يقصها الوزير نجد فلاحاً يستغل معرفته الخفية بلغة الحيوانات ليعاقب البغل الذى كان شجع الثور بالتظاهر بالمرض ليهرب من تعب الحرث. وفى نهاية القصة، وبعد أن يقول البغل للثور إنه لو استمر فى التهرب من العمل كما يفعل فسينتهى به الحال إلى محل القصاب، ينشط الثور فى القفز ليرى الفلاح أنه يتطلع لوضع الطوق (الناف) حول رقبته. وعندما يضحك الفلاح على ذلك تسأله زوجه عن السبب لكنه لا يخبرها خشية أن يخسر حياته فتصر على المعرفة مما يمهد للانتقال إلى القصة الثانية.

وفى القصة الثانية يكاد الفلاح أن يستجيب لإصرار زوجه بحماقة على أن يفصح عن سره حتى ولو كلفه ذلك حياته. لكن معرفته الخفية تجعله يعرف من الديك كيف يتعامل مع مثل هذه الزوج العنيدة إذ يضربها حتى تكف عن نزوتها القاتلة ويعود الهدوء بعدها.

وهاتان قصتان مسليتان لكنهما عاديتان، وأبرز ما يلاحظه المرء عند قراءتهما أنهما لا تتناسبان مع السياق. فمن الصعب أن نتبين من يمثل الوزير أو شهرزاد أو شهريار فيهما، كما يصعب أكثر أن نتبين كيف تنطبق الحكمة فى إحداهما أو كلتيهما على قرار شهرزاد بأن تتزوج شهريار. إن البغل يعاقب على التدخل فيما لا يعنيه لكن العقاب خفيف؛ إذ يحل محل الثور فى

الحرث لمدة يومين. وبرغم أن الثور يقبل النصيحة السيئة إلا أنه يكافأ بالراحة يومين ويتعلم فوق ذلك درساً نافعاً بأن هناك مصيراً أسوأ من العمل الشاق. أما فى القصة الثانية، فإن الزوجة تعاقب لأنانيتها ولأنها رضت بأن تضحى بحياة زوجها لمجرد أن تعلم السبب الذى جعله يضحك. والعظة الوحيدة التى يستخرجها الوزير من هذه القصة أو من القصتين هى أنه ربما توجب عليه أن يضرب شهرزاد لعدم طاعتها كما فعل الفلاح بزوجه. لكن هذا الاستنتاج منه يقوم على مقارنة بالغة السطحية. صحيح أن عدم الطاعة قائم فى الحالتين، لكن دافع شهزاد على النقيض من دافع زوج الفلاح؛ فهى تعصى أباها لكى تنقذ حياته وحياة كل الفتيات فى المملكة، وهى تفعل هذا مجازفة بحياتها.

وبصرف النظر عن مزايا هاتين القصتين، فهما تخدمان هنا غرضاً أساسياً بضرب الدليل على ما كان يتنابنا من ظن فى انعدام كفاءة الوزير وعدم قدرته على علاج الملك وإنقاذ المملكة بمفرده. والعيب فى القصتين أكثر من انقطاع الصلة بالموضوع؛ إذ إنهما بالفعل تقوضان المعنى الذى يريد الوزير الإشارة إليه. ففى القصة الأولى، تسمح المعرفة الخاصة للفلاح – وهى السحر – بالتعامل مع الحيوانات لصالحها كما ستستعمل شهرزاد معرفتها الخاصة بالتعامل مع الملك أو توجيهه لصالحه. وفى القصة الثانية، يدرك الفلاح أن السحر سيسبب له الضرر إلا إذا اقترنت به الحكمة التى تمكن من فهم الطبيعة البشرية؛ فلابد لشهرزاد من الذكاء والحكمة لكى تنجح.

وتعلمنا القصتان أن نتدبر بعناية فى دوافع من يقدمون النصح وأن نشك فيمن يتصرفون بدوافع المصلحة الذاتية كما يفعل الوزير، كما أن فيهما عظة أخرى تتعلق بكيفية علاج شهرزاد للملك – وهى أن القصة المملة المنبتة الصلة بالموضوع لا تقنع أحداً.

وبطبيعة الحال، لا تتأثر شهرزاد بالقصتين وإنما تردد العبارة نفسها التى واجهت بها محاولة أبيها الأولى لإثنائها عن عزمها؛ حيث تقول: «لامناص من هذا الأمر». فهى تفهم المطلوب فى هذا الأمر وما يرتهن به، بينما لا يفهمه أبوها الذى لا يستطيع أن يردها عما انتوت كما لم يقدر أن يرد الملك.

لقد فهمت شهرزاد سبب جنون الملك وتبينت أهمية إصراره على محاولة إقامة علاقة مع النساء. ولو كان الملك يفتقر إلى الرحمة تماماً لما راودها الأمل فى تنفيذ خطتها. وقد راهنت بكل شىء على أن يوافق على طلبها بالسماح لها بتوديع أختها. إن الحل الذى اختارته شهرزاد يفترض أن داخل شهريار شخصية عاقلة وسليمة الذهن تحاول الخروج من الشخصية المجنونة والقاتلة. وهذه الشخصية الكامنة أنثوية الطابع أيضاً. لم تختر شهر زاد الثورة المسلحة ولا الاغتيال ولا تصفية الملك أو هزيمته بأى السبل، بل قررت أن تطلعه على تنوع وتعقد الشخصية الإنسانية سواء الذكرية أو الأنثوية بالذات. وهى بهذا تعينه على أن ينمى «الأنيما» الإيجابية التى تنقصه وأن يعوض ما فاته من تعلم بسبب غياب الحضور النسائى فى طفولته، أو وجوده بشكل سلبى. وتقوم شهرزاد بهذا العلاج عبر الكلام – وإن كان كلاماً لا يتسق والتوقعات لا فى بغداد ولا فى ڤيينا. فالطبيب هنا هو الذى يتحدث وليس المريض ويحكى قصصاً تخاطب اهتمامات المريض.

تخفى أول مجموعة حكايات تقصها شهرزاد أهداف خطتها، لكنها فى الوقت نفسه تشى بالرسالة التى تريد أن تبلغها. وتوضع هذه المجموعة فى إطار تمثله قصة التاجر الذى قتل ابن الجنى خطأ. ويدبر الجنى للانتقام من التاجر بقتله لكنه يرجئ التنفيذ عاماً حتى يتمكن التاجر من ترتيب أموره فى بلده. وعندما يعود التاجر فى نهاية العام كما وعد ليواجه مصيره يقابل ثلاثة مسافرين يشفقون عليه عندما يسمعون حكايته ويعرضون استبدال مغامراتهم الغريبة بحياته، ويقبل الجنى هذا العرض. وللقصة، حتى هذا الجزء، هدفان واضحان

أو بالتحديد هدف أخلاقي ورسالة. ويشير الهدف الأخلاقي إلى وحشية العدالة الصارمة انتقامية الطابع التي لا تأخذ الذنب الفردي في اعتبارها. صحيح أن التاجر مسؤول عن مصرع ابن الجني ، وإن كان ذلك خطأ، إلا أن سعي الجني لقتله انتقاماً لابنه يبدو شديد القسوة لثلاثة من المسافرين قابلوا التاجر مصادفة وكلهم من ذوي التجربة وربما كانوا من أهل العلم أيضاً. ترى كيف سيحكم هؤلاء على قسوة قرار شهريار بعقاب نساء مملكته كما فعل؛ فهو يقتل الفتيات البريئات لا لجريمة سوى أنهن إناث.

والرسالة لا تقل أهمية عن الهدف الأخلاقي، وهي تتوازى مع الرسالة السابقة من أنه لاقيمة للحكاية المملة منقطعة الصلة بالموضوع. وتقول الرسالة الجديدة إن الحكاية الجيدة ثمن عادل ولو لجزء من حياة المرء. وعندما يوافق الملك على تأخير موت شهرزاد ليلة واحدة لكي يسمع نهاية القصة، فإنه يقبل ضمنا الصفقة نفسها التي قبل بها الجني. فلو كانت القصص جيدة فإنه سيطلق سراح ضحيته شهرزاد ومعها بالتبعية كل فتيات المملكة. كما أنه يعلن قبوله هذا سواء عن وعي أو دون وعي. إنه مستعد لسماع الحكايات التي تعالج موضوع الجنون الحساس.

وهناك ناقد واحد على الأقل يذهب إلى أن اختيار شهرزاد هذه الحكايات يخلو من الحنكة كما أنه يؤلم الملك. لكن بتلهايم قد أثبت أن الأطفال الذين يرزحون تحت وطأة مشكلة مؤلمة كموت أحد الوالدين يفضلون الحكايات التي تتصل مباشرة بهذه المشكلة ، لا سيما عندما تشير هذه الحكايات إلى وجود سبيل لحلها بنجاح. وهذا هو بالضبط ما تفعله حكايات شهرزاد كما سنرى . كذلك ينبغي أن نذكر أن شهرزاد قد بدأت بقبول مرض الملك الذهاني ووضعت نفسها في قبضته . ولا يحتمل أن ينظر الملك إليها على أنها مصدر تهديد لأنه قد قتل الكثير من الفتيات أمثالها في السنوات الثلاث التي خلت .

وبعد البداية التي عالجت فيها شهرزاد مسألة حرب شهريار الظالمة للنساء، تتجه في القصص الثلاث إلى طبيعة النساء وعلاقتها بقوتهن . وتقدم القصة التي يحكيها كل من المسافرين جزءاً من الدرس الذي تريده. ففي القصة الأولى نجد الزوجة السيئة ساحرة يدفعها الشر والغيرة إلى سحر محظية زوجها وابنه ثم تسعى للانتقام منه بخداعه حتى يقتلهما . ولا توجد امرأة أكثر شراً من هذا . ومع ذلك ، فإن امرأة أخرى وهي ابنة راعي غنم الشيخ تساعده على إفشال خطة زوجه الشريرة وإنقاذ ابنه بوضع سحرها الخير في خدمته .

وهكذا، فهناك نوعان من النساء على الأقل ـ الخيرات والشريرات . ولكل قوة عظيمة يخشاها شهريار. وتتخذ هذه القوة هنا شكل السحر كما هي الحال في القصص الشعبية وفي غيرها . لكن استعمالها يتوقف على الطبيعة الكامنة في المرأة . ومن المقصود لنا ولشهريار أن نرى شهرزاد مثل ابنة راعي الغنم في هذه الحكاية ؛ حيث إن شهرزاد وأباها يقفان من شهريار موقف البنت وأبيها من التاجر في الحكاية . ومن المؤكد أن المقصود لنا افتراض أن شهرزاد امرأة فاضلة كتلك البنت . وحتى إذا كان شهريار يرى في قدراتها أحيانا نوعاً من السحر ، إلا أنه ليس مدفوعاً إلى الخوف من هذه القدرات لأنها تعتزم استخدامها لمصلحته ولإحباط الشر الذي فعلته به زوجه. والرسالة التي نجدها هنا ، وتتكرر في الحكايات التالية ، هي أن النساء يرضين تماماً بأن يقودهن الرجال في ممارسة قوتهن طالما شعرن بالأمان والحماية . ولا منازعة هنا للفكرة الإسلامية بأن تطيع النساء الرجال، بل مجرد الإلحاح على أن تصاحب الحماية والاحترام هذه الطاعة .

وفي القصة الثانية، يتآمر أخوان شريران لقتل أخيهما الطيب الغني وتنقذه جنية كان قد حماها من قبل وأظهر لها العطف عندما طلبت منه ذلك وهي تتخذ الشكل الإنسي . ويعاقب الأخوان بأن يمسخا كلبين

عشر سنوات ، لكن شقيقيهما يغفر لهما جريمتهما. وهذا التاجر الطيب خبير بشؤون الحياة كما تشهد بذلك مساعداته المتكررة لشقيقيه ، وهو إضافة إلى ذلك قادر على إظهار العطف وإقامة علاقة حب قوية مع امرأة . وهو لا يستبعد زوجه من حياته، بل يوليها المكانة الأولى إلى حد إهمال أخويه حتى تثور غيرتهما بشكل قاتل . والمكافأة التى يتلقاها هذا الشيخ الثانى لقاء حبه لزوجه وحدبه عليها هى نجاته. فهى إذ تكشف عن قوتها الكبيرة التى كانت خافية تستخدمها لإنقاذه من الموت المحقق ونقله سريعاً بأمان إلى بيته. كذلك يذكرنا الأخوان الشريران ويذكران شهريار معنا بأن الشر المستطير لايأتى من النساء وحدهن.

وهنا رسالة أخرى أيضاً. فالأخ الطيب كان يريد أن يغفر لشقيقيه الشريرين برغم فداحة جريمتهما، بينما كانت الجنية تريد عقابهما بالموت الذى يستحقانه فعلاً وفق معايير العدالة الصارمة، برغم أنهما شقيقا زوجها. والاثنان بهذا يضلان الطريق فى اتجاهين متناقضين. أما العقاب الأكثر عدالة فهو الذى يحيق فعلاً بالأخوين الشريرين. فبما أنهما تصرفا نحو أخيهما كالكلاب مجازاً، حل بهما المسخ الفعلى فتحولا إلى كلبين لمدة عشر سنوات. وهذا عقاب أرحم من الموت لكنه يكافئ جريمتهما.

وقصة الشيخ الثالث تلمس قلب الجنون الذى يعانى منه شهريار، وهى تجبره على أن يعيش مرة أخرى فى التجربة المؤلمة التى ولدت هذا المرض. فالشيخ الثالث لا يكتشف زوجه فى السرير مع عبد أسود فحسب، بل يرى أنها تستمتع بهذا الأمر. ولكن، قبل أن يستجمع فكره ليتصرف، تحوله زوجه إلى كلب.

ومسخ الزوجة للشيخ كلباً ينجز فى الواقع ما فعلته زوجتا شهريار وشاه زمان بهما نفسياً ـ أى تحويلهما إلى ما يعد فى الإسلام أحقر المخلوقات. وهنا نجد أن أسلوب تحويل المجاز إلى واقع قد استخدم مرة أخرى لتحقيق نتائج مشابهة لما حدث فى المرة الأولى. لقد مسخ الشقيقان فى الحكاية السابقة كلبين لإجبارهما على إدراك ارتكابهما جريمة نكراء بمحاولة قتل شقيقهما. وكان ينبغى عليهما بالتأكيد أن يدركا ذلك دون مثل هذا التنبيه المدهش، ولكن «زين لهما الشيطان عملهما» كما يقول شقيقهما. وإذا كان الشيخ الثالث يعانى العقاب نفسه، فإن هذا يشير إلى أنه قد اقترف جرماً كبيراً لايدركه هو نفسه. وليس الشيخ ضحية بريئة تماماً، بصرف النظر عن شدة معاناته. وبعبارة أخرى، فليست خيانة زوجه له دون مبرر. وكما أن وضع الشيخ الثالث يقارب وضع شهريار، فلا مفر من أن ندرك تلميح شهرزاد الذكى لشهريار كى يدرك مدى مسؤوليته عن خيانة زوجه.

وتستمر أوجه الشبه بين الشيخ والملك مما يثير إيحاءات أخرى ذات وقع على نفس شهريار. فالشيخ الممسوخ كلباً يجرى إلى دكان قصاب حيث يأخذ فى التهام العظم دون تمييز. وفى دكان القصاب تشبيه ملائم للحال التى آلت إليها مملكة شهريار خلال السنوات الثلاث السابقة، لأن التهام الكلب للعظم دون تمييز كناية عن «التهام» الملك فتيات مملكته. ونجد أن ابنة القصاب، وليس القصاب نفسه، هى التى تفك سحر الضحية فى الدكان، لكنها تمضى إلى أبعد مما فعلته ابنة راعى الغنم حيث تعلم الشيخ كيف يعاقب زوجه لا بقتلها ولكن بأن يترك بها مسخاً كذلك الذى أوقعته به. فلأن الزوجة كانت متلهفة على أن تحمل فوقها ثقلاً لا يجوز لها (أى ثقل رجل غير زوجها) يحولها زوجها إلى حيوان من حيوانات الجر يحمل فوق ظهره كل من يريد الركوب دون أن تجنى متعة من ذلك. إن مبدأ الانتقام مقبول لكنه لابد أن يتناسب مع الجريمة. والشيخ الثالث سليم النفس. لذا، يجد الشكل المناسب للعقاب فى الحال، لكنه لايستطيع أن يوقعه إلا بمساعدة ابنة القصاب. وهذا يعنى أن ابنة الوزير سوف تأخذ بيد

شهريار إلى ممارسة العدالة التى كان مشهوراً بها فى السابق.

والحكاية الثالثة أقصر بكثير من الحكايتين الأخريين؛ إذ لا تستغرق فى الطول إلا جزءاً بسيطاً منهما، ولكن الجنى يعجب بها ويقبلها مساوية لهما فى القيمة. وهو محق فى هذا لأن تلك الحكاية كنز ثمين؛ حيث تلخص أفكار الحكايتين الأخريين وتحلل مرض شهريار وتلمح إلى نجاح العلاج. ومع نهاية هذه المجموعة من القصص يتحقق العلاج. فما إن يعود شهريار إلى شخصيته العادية بفضل حكايات شهرزاد إلا ويطلق، كما فعل الجنى، كل فتيات مملكته اللوائى كان يحتجزهن ويهددهن بالموت.

إطار (ألف ليلة وليلة)

فى تقديرى أن التفسير الذى طرحته فى هذا البحث لحكاية شهرزاد وشهريار يتضمن بعض الاعتبارات المهمة حول أداء هذه الحكاية لوظيفتها من حيث هى «قصة إطارية» فى (ألف ليلة وليلة). لقد وصف بعض النقاد هذه الحكاية بأنها نموذج ردىء للحكاية الإطارية؛ إذ لا تحتوى إلا راوياً واحداً فقط، كما أنها رتيبة تنقصها الروابط بين الراوى والحكاية، كتلك التى نجدها عند تشوسر وبوكاشيو. ودون توسيع لنطاق البحث، نستطيع القول إن بعض الحكايات الإطارية الجيدة التى تتضمن الخصائص المفتقدة فى حكاية شهرزاد وشهريار، نجدها فى (ألف ليلة وليلة) نفسها. ففى حكاية «حلاق بغداد» مثلاً، أو حتى فى المجموعة التى نظرنا فيها آنفاً، هناك تفاعل متعدد الجوانب بين الرواة والقصص التى يحكونها. وبمجرد أن تبدأ شهرزاد فى حكايتها، فإن شخصيات الحكاية الإطارية تختفى عن الأنظار حوالى ثلاث سنوات، ولا تظهر إلا عند النهاية السعيدة التى يختتم بها بعض مخطوطات هذا العمل.

ولا أرغب فى التعرض لأوجه النقد هذه، إلا أننى أشير إلى أنها ربما تكون أخطأت الهدف، لأن المشكلة كما أراها، تتعلق بمعايير الحكم على القصة وليس بالقصة نفسها. إن الروابط بين قصة شهرزاد وشهريار والقصص التى تليها ليست روابط قصصية وسطحية، بل روابط مضمونية ونفسية، فالمضامين التى تظهر فيها تعود لتظهر فى سائر (الليالى) بأشكال لم يتم البحث فيها بعد بالتفصيل. وعلى سبيل المثال، نجد فى المجموعة التالية من الحكايات أنه برغم عدم وجود روابط مضمونية وثيقة لمعظم حكاياتها مع قصة شهريار وشهرزاد، كتلك التى وجدناها فى الحكايات التى تناولناها فيما سبق، فإن القصة الأخيرة منها تعيدنا إلى عالم شهريار وشهر زاد مرة أخرى إذ نواجه مرة ثانية الثالوث المعهود من الملكة الخائنة والعبد الأسود العاشق والملك الذى تلحق به تصرفات الملكة أبلغ الضرر، ونجد أيضا مملكة تتهددها الأخطار وإن بشكل مختلف كثيراً عما كان يتهدد مملكة شهريار. وبطل هذه الحكاية ملك يأتى من خارج المملكة المسحورة ويقتل العبد ويخدع الملكة الشريرة حتى تفك سحر زوجها وسحر الشعب ثم يعيد الأمن والهدوء للملكة. وباختصار، تقدم هذه الحكاية درساً آخر لشهريار يكمل دروس الحكايات السابقة، ويبدو مقصوداً لتذكير القراء بالسياق المحدد الذى ترد فيه هذه الحكايات.

وسوف أخصص دراسة أخرى للبحث فى هذه المسائل، والهدف الوحيد من إثارتها هنا هو الإشارة إلى أن الحقائق النفسية فى حكايات (ألف ليلة وليلة) تمثل الجانب الجوهرى فى جاذبية هذه الحكايات وفى الوحدة القصصية التى تنتظمها.

التحليل النفسى
و ألف ليلة وليلة
دراسة تمهيدية

فرج أحمد فرج*

التحليل النفسى علم حديث لحقائق قديمة :

نعم فالتحليل النفسى علم حديث، بل هو أحدث علوم الإنسان . فقد ولد على يدى مؤسسه «سيجموند فرويد» فى نهاية القرن الماضى وبداية القرن الحالى ، فدرّة ما كتبه فرويد (تفسير الأحلام) قد ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٠٠م . ولكن هذا العلم الحديث يتصدى لفهم أقدم «الحقائق» ؛ قلب الإنسان، وتفسيرها ودراستها، أعماق نفسه، غيابات عقله .. إلخ. موضوع الدراسة إذن قديم. أما مناهجه وأدواته، طرائقه وحرفياته، مجالات تطبيقه، ووشائج صلاته بتلك الكوكبة من علوم الإنسان، فهى حديثة كل الحداثة. موضوع التحليل النفسى إذن هو «الإنسان» ، ولكن دراسة الإنسان ليست حكرا عليه وحده، فما أكثر تلك العلوم «الإنسانية» التى تتصدى لدراسة الإنسان، فها هى الفلسفة الحديثة تكاد تجعله موضوعها المفضل ، بل إن مذاهب فلسفية حديثة كالوجودية والفينومنولوجيا تبدع أشد الإبداع فى طرح قضاياه ومشاكله، كذلك هناك التحليل النفسى الوجودى ـ عند سارتر مثلا ـ والتحليل النفسى الفينومنولوجى. ولا تقتصر إسهامات الفلسفة الحديثة على هذين التيارين، بل تشمل أيضا فلسفة العلوم والمنطق ونظرية المعرفة وعلوم المناهج ـ مناهج البحث ـ بل إن فيلسوفا محترفا مثل ميرلوبونتى قد ألقى من الأضواء على موضوع الإدراك ماجاوز به ـ فى رأى كاتب هذه السطور على الأقل ـ إسهامات علماء النفس المحترفين فى هذا المجال . ثم هناك بالإضافة إلى الفلسفة ـ أم العلوم، كانت ولعلها لاتزال ـ علوم الاجتماع والأنثربولوجيا، والتاريخ والاقتصاد. ولا يجب أن ننسى إسهامات الفكر الماركسى، مهما كانت أزمته، بل قل محنة تطبيقاته فى شطر من بلدان العالم ، وهى محنة حمّل فيها هذا الفكر وزر فساد النظم واستبداد مؤسسات الحكم وتخلفها.

* أستاذ الدراسات النفسية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

ثم ، والحق يقال، ماذا عن الفنون والآداب ، بل عن الخرافة والأسطورة فى مختلف صورها، أليست جميعها مقالاً فى الإنسان ـ بلغة العصر ـ إن فاته دقة العلم، فقد انطوى فى حدس أخاذ على معنى ودلالة أفصحت على نحو رمزى ـ تتباين درجات إبهامه وغموضه ـ عن فهم لأحوال الإنسان وفطنة «بحقيقته» ؛ نعم «بحقيقته» وإن أعلنتها بلغة «اللاشعور».

إذن، مقال الإنسان قديم قدم وجوده ذاته، كما هو حديث حداثة تلك المنظومة من علوم الإنسان والمجتمع، وتلك المناهج والأدوات التى اصطنعتها وطورتها تلك العلوم فأتاحت لنا قراءة فاهمة لنصوص هذا المقال. وإذا جاز لنا أن ننظر ـ فيما يرى أيضا كاتب هذه السطور ـ إلى القرن التاسع عشر بوصفه القرن الذى تحتل فيه علوم «الحياة» مكان الصدارة، فلعله يجوز لنا أن ننظر إلى القرن العشرين بوصفه القرن الذى تناضل فيه علوم الإنسان لتحقق وجودها وتقيم لنفسها استقلالها الذاتى؛ ذلك الاستقلال الذى لا يتحقق إلا بقدر ما يتحقق لها من نجاح فى اصطناع مناهجها، فى الملاحظة والتسجيل والتصنيف والتفسير والتحقق. علوم الحياة ترصد مظاهر الحياة من نمو وتكاثر وتغذية، وعلوم الإنسان ترصد مظاهر الوجود الإنسانى بما هو كذلك، أعنى بما هو أنس ومؤانسة، بما هو الوجود معاً، الوجود فى حضرة الآخرين. وهنا، كان فرويد «علامة» على هذا الميلاد الحق، ميلاد رافد من روافد علوم الإنسان؛ فها هو ذلك «الطبيب» النمساوى يبدأ «شكلا» جديداً غير مسبوق من النشاط العلمى «المنضبط»؛ لم يعد طبيبا يفحص جسم المريض ويشخص داءه ويكتب له دواءً يعرفه هو ويختاره هو، ليتناوله مريضه. لقد استبقى فرويد من الطبيب ـ إذا جاز التعبير ـ لا علمه الطبى، وإنما منهج الباحث العالم، ومد آفاق هذا المنهج إلى عالم جديد، عالم الإنسان عندما يأنس إلى الغير فيفضى له بمكنون نفسه. لقد شرع فرويد، إذن، فى ارتياد آفاق عالم جديد؛ عالم الإنسان عندما «يتحدث» فيفضى «بالحقيقة» فى غلالة كثيفة من التخفى والتمويه. هذه الغلالة هى الإعلان مخفيا، والإخفاء معلنا. كم قاسى فرويد وكم عانى، وكم أخطأ وكم أصاب، وعارضه من عارض ووافقه من وافق، والتف حوله الكثيرون، وانفصل عنه الكثيرون أيضا، ولكن ميلاد العلم، أو قل ميلاد رافد من أخطر روافد العلم ـ علم الإنسان ـ كان قد بدأ فى التدفق نهرا موصول العطاء، دائم الفيضان. والحق أن إنجازات فرويد فى فهم الإنسان كانت هائلة. وليس أدل على ذلك من أن «عمدة» كتبه (تفسير الأحلام) قد قدم للبشرية كشفا، فلم يعد الحلم أضغاثاً تستعصى على الفهم، ولم يعد رجما بالغيب وكشفا لمغاليق المستقبل، بل أصبح «لغة» يكشف لنا بها الحالم عن «رغبته». ولعل مافعله فرويد كان شبيها بما فعله (شامبليون) بحجر رشيد؛ كشف فرويد عن لغة الحلم ـ لغة اللاشعور ـ وكشف لنا شامبليون عن لغة المصريين القدماء.

إذن، علوم الإنسان بما هو كذلك، أعنى بما هو إنسان، أى بما هو ذلك الذى يأنس إلى الآخرين، ويأنس الآخرون إليه، هذه العلوم وإن كانت قد اتخذت لنفسها فى بداية نشأتها من النموذج البيولوجى قدوة، إلا أنها قد شرعت تكافح من أجل استقلالها، وهاهى قد شرعت ـ منذ منتصف هذا القرن ـ فى تحقيق إنجازات لافتة فى هذا المضمار، ها هى الفلسفات الهيجلية والوجودية والفنومنولوجية، وهاهى البنيوية فى مجال علوم اللغة وفى مجال الأنثروبولوجيا ـ وبخاصة أنثروبولوجيا كلود ـ ليفى شتراوس الفرنسية ـ ها هى هذه الروافد جميعها تكاد تلتقى وتتآلف عند مؤسس المدرسة الفرنسية فى التحليل النفسى جاك لاكان Jacques Lacan، مع إسهامات فرويد الأصيلة، لتكون جميعها ملقى لتيار إنسانى جديد يسعى إلى فهم الإنسان؛ لامن حيث هو تكوين بيولوجى تحكمه الغريزة ـ فهو كذلك من حيث

هو وجـود بيـولوجى حى ـ ولكن من حـيث هو أنس ومؤانسة، من حيث هو ـ فى نهاية المطاف ـ وجود واع فى حضرة الآخرين، من حيث هو تاريخ وثقافة يتجسدان معاً فى قمة وجوهر وماهية ما هو إنسانى، أعنى اللغة. وهكذا صار الانشغال باللغة الطابع المميز للإنسانيات فى قرننا هذا، ابتداء من محاضرات فرديناند دى سوسير (١٩١٦) حتى يومنا هذا. على أن مـا يعنينا هو إفـادة المدرسة «اللاكـانيـة»ـ نسـبـة إلى چاك لاكـان ـ فى التحليل النفسى من اللغويات البنيوية، وإفادتها من تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة و الكلام، فاللغة نظام عقلى إنسانى له مفرداته ونحوه، بلاغتـه وصرفه وبنيته، أما الكلام فهو تطويع الفرد لهذا النظام واستخدامه إياه فى خطابه. وغنى عن البـيـان أن ليس أقـدر من التـحليل النفسى والمشـتـغلين به من الكشف عن دور العـوامل الذاتية فى الشخصية فى تطويع اللغة ـ تحريفا وتشويها، كما فى الهفوات وزلات اللسان والقلم ـ لمقاصد الفرد. وغنى عن البيـان أيضـا أن الكلام لا يكون إلامع آخر، وفى حضور آخر، فعلياً كان هذا الآخر أو متخيلا، بل إن الآخر، وإن كان حاضرا حضورا فعليا، يظل منارا يختفى خلفه غيره، حتى إنه يقوم مقامه ويرمز له وإن أخفاه .

هكذا تتـضـافـر علوم الإنسـان ودراسـاته ابتـداء من مطلع القرن، وتتشابك أشد التشابك، ويبلغ هذا التشابك ذروته عند چاك لاكان. فهو وإن كان طبيبا نفسيا محترفا ـ فقد حصل عام ١٩٣٢م على درجة دكتوراه الدولة فى الطب النفسى ـ لكنه وقد صار محللا نفسيا امتدت آفاق فكره لتستلهم الفلسفة الهيجلية، وأنثروبولوچيا ليڤى شتراوس، هذا بالإضافة الى البنيوية اللغوية، لتلتحم هذه الروافد جميعها مع خبرته الإكلينكية الحرفية ـ خبرة العلاج بالتحليل النفسى ـ فنراه قد استطاع بفضل موهبة فذة أن يقدم على قراءة فرويد وعلى فهمه وتفسيره على نحو لم يسبقه إليه غيره، بل على نحو يجاوز به جمود الحرفة التقليدية وطقوس العمل اليومى الروتينى، لذلك كان عزوف غالبية معاهد التحليل النفسى عن هذا الفكر. ولاعجب فى ذلك، فعمقه وشموله بالإضافة إلى الصعوبة البالغة التى اتسمت بها كتابات «لاكان» نفسه، حالت بين الغالبية الساحقة من المشتغلين بالتحليل النفسى وهذا التيـار الواعد الذى يفتح ـ دون غيره ـ الأبواب أمـام إمكان بناء ضـرب من الأنثـروبولوچيـا الفلسفيـة الإنسانية الشاملة. ومع ذلك، فسنحاول فى دراساتنا ـ هذه الدراسة ومايعقبها من دراسات ـ أن نستلهم بعض هذه الإنجازات فى فهم «الظاهرة الإنسانية» متجسدة فى هذا العمل الخالد (ألف ليلة وليلة)؛ فخلود هذا العمل وبقاؤه على مر العصور يجعل منه مرآة لقلب الإنسان، أو قل لعقل الإنسان. ففى هذا العمل، (ألف ليلة وليلة)، يحدثنا الإنسان ـ بلغة لاشعوره ـ عن هذه الدراما العميقة؛ دراما الوجود الإنسانى، بكل ماينطوى عليه هذا الوجود من معان وصراعات ودلالات. لقد كان لـ «لاكـان» فـضل الريادة عندما بين لنا أن اللاشعـور «بنيه لغوية». ولنتحول الآن عن طرح مزيد من القضايا والتجريدات النظرية، ولنشرع فى تأمل النص ذاته، (ألف ليلة وليلة)، لنسلط عليه أضواء هذا الفهم.

١ ـ البدايات الأولى

بداية البداية :

قبل أن نلتقى بـ (الليـالى)وبأبطالهـا، وقبل أن نواصـل الإنصـات إلى شـهـرزاد ونقـع فى شبـاك سـحرها الأخاذ، تقـع أحـداث تمهـد للأمـر وتعـد له العـدة. أول هـذه الأحـداث هى «حـكاية الملك شـهـريار وأخـيـه الملك شـاه زمـان». وتبـدأ الحكاية بالإشـارة إلى الماضـى، «ما مضى من الزمان وسالف العـصـر والأوان». تبـدأ الحكـاية بالرجـوع إلى تاريخ مـضى، إلى خبـرات وتجـارب سابقـة، إلى أحـداث وإن كانت قد مضت فقد استبقتها الذاكرة، ذاكرة الفرد وذاكرة الجماعة معا. وبالذاكرة، وباللغة، يتمايز الإنسان

عما دونه من الحيوان، فالغائب حاضر والماضي ماثل. ودون الذاكرة ما كان الإنسان قادراً على استبقاء ماضيه ودون اللغة ما كان قادرا على تكوين جماعة. فما تقوم الجماعة إلابتواصل أفرادها، ولا تواصل دون لغة. تبدأ الحكاية، بل الحياة كلها والنشاط الإنسانى العاقل كله، باستعادة الماضى، وبمثوله فى الحاضر، وتبادله ـ باللغة ـ تراثا، ذكريات، شرائع وقانوناً ثقافياً. «حكاية الأخوين» لا تبدأ بذكرهما مباشرة، وإنما تمتد إلى ماضيهما وأصل وجودهما، إلى الأب «الملك»، والملك هنا رمز يجسد جوهر الإنسان بما هو كذلك، يجسد السلطة ويجسد أيضا توأمها وظلها، بل لعله جوهرها وأصل وجودها. يجسد السلطة بما هى حكم وشريعة، بما هى قانون ثقافى هو جوهر عالم الإنسان، على عكس القانون «الطبيعى» بما هو جوهر عالم الحيوان. الملك، والد الملكين، يحكم بما هو صاحب الشريعة وحاملها والمتحدث باسمها، ولاتزال محاكم إنجلترا حتى اليوم تصدر أحكامها باسم الملك. وملكنا هذا كان ملكا من من ملوك «ساسان» بجزائر الهند والصين، هو ملك لمملكة متخيلة، له سلطة هى سلطة الأب، فالأب هو الملك فى مملكته الصغيرة. وسلطة الملك تشمل البشر والأشياء، الأرض والثروة والمقتنيات والنفائس. وهكذا تبدأ الحكايات، كل الحكايات، بالماضى؛ ماضى الجماعة الفعلى أى التاريخ الماضى، وماضى الفرد النفسى، أى التاريخ النفسى الداخلى. ويتخلق هذا الماضى دوما ويتشكل من خلال قانون الأب وشريعته، وتنحدر السلطة من الأب إلى الأبناء ـ الذكور ـ مادام العصر عصر السلطة الأبوية والذكرية. لذلك، لم يكن عبثا أن يكون الكبير ـ شهريار ـ أفرس من الصغير ـ شاه زمان ـ، ولذلك أيضا نوهت الحكاية بعدل كل منهما فى رعيته مدة عشرين سنة (خمس قرن). ويظل الملكان على هذه الحال حتى يشتاق كبيرهما إلى صغيرهما فيرسل وزير فى طلبه، ويلبى الصغير «أمر» الكبير بالسمع والطاعة ـ فالكبير بديل الأب والقائم مقامه ـ ويخرج للسفر بعد أن يقيم وزيره حاكماً على بلاده؛ مرة أخرى السلطة الذكرية المطلقة. وتمضى الحكاية فتقول:

«فلما كان نصف الليل تذكر حاجة نسيها فى قصره [ترى ما هذه الحاجة وإلام ترمز؟].... فوجد زوجته راقدة فى فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، فلما رأى هذا اسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى مدة، ثم إنه سل سيفه وضرب الاثنين فقتلهما فى الفراش».

هذا هو الموقف المحورى ـ أو «العقدة» إذا جاز التعبير ـ الذى يدور حوله غالبية «حكايات» (ألف ليلة وليلة)، بل الحكايات بعامة فى كل زمان ومكان مابقى للإنسان فى هذا العالم وجود سلطة ذكرية أبوية ـ فقد نشأت مع اكتشاف الأبوة ـ ينازعها نقيض لها، يتجسد فى تمرد المرأة، أو قل ـ بلغة الذكر ومن خلال وجهة نظره هو ـ خيانتها أو قل إرادتها. ولنحاول أن نزيد الأمر وضوحا. إن تحقيق هذا الأمر لا يكون إلا بقدر فهمنا للإنسان ـ مرة أخرى ـ بما هو كذلك، أعنى بما هو إنسان ... أنس ومؤانسة، وجود بالقوة لا يتحقق بالفعل إلا فى حضرة الآخر، التقاءً به وأنساً إليه وصراعا معه أيضا. هذا هو جدل العبد والسيد الشهير، الذى أوضح لنا هيجل معالمه فى أروع أعماله وأخلدها (فنومنولوجيا الروح)، وقد طرحه فى علاقة الرجل بالرجل، ومدَّ لنا ماركس آفاقه فى علاقة العامل بصاحب رأس المال. ويفتح لنا التحليل النفسى، وبخاصة إسهامات جاك لاكان، آفاقا جديدة له، نصوغ من خلالها جدل الرجل والمرأة. ترى ما هذا «الجدل»؟ هو جدل بحق تلتقى فيه «الطبيعة» بالشريعة، يلتقى فيه الحيوانى ـ أو قل «الجسدى» ـ بالإنسانى، يلتقى فيه اشتهاء الأنثى للذكر

واشتهاء الذكر للأنثى بنقيض آخر هو البعد الإنسانى، بعد الإرادة الحرة التى لم تعد تمتثل لطبيعة ثابتة، كما هو الشأن فى عالم الحيوان ، بل لابد لها من «شريعة» أى قاعدة أو قانون يكون بمثابة الحاكم والموجّه لهذا الاشتهاء ـ الجسدى ـ المتبادل، هذا «الموجه» أو القانون أو ـ بعبارة لاكان ـ هذه «الشريعة» (LOI) هى البديل البشرى للقانون الطبيعى، قانون الغريزية الفطرية والتكوينات البيولوجية والإفرازات الهرمونية، هذا القانون أو هذه «الشريعة» تكوين تاريخى. وإذا كان «القانون الثقافى» الحاكم منذ بداية التاريخ المكتوب ـ فى الغالب ـ هو القانون الذكرى، ذلك القانون «التاريخى» الذى يفرضه المجتمع الذكرى وتمارسه السلطة الأبوية وإن زعمت أنه قانون الطبيعة، هو القانون الذى يسيطر به الرجل على المرأة؛ هو سيدها وهى «الأمة» أو «الجارية». ولعل تطور أدوات الإنتاج وميلاد الملكية الخاصة والانتقال من اقتصاد الكفاف إلى اقتصاد التبادل بفضل ظهور الفائض ... لعل هذه الأمور جميعها مجتمعة، هى التى مهدت لميلاد شكل إنسانى نوعى من صراع البقاء الذى يخضع له عالم الحيوان، أعنى جدل العبد والسيد الشهير الذى كشف لنا عنه هيجل، وهو الجدل الذى يكشف عن ماهية الوعى الذاتى Self - consciousness الخاص بالإنسان وحده دون بقية الكائنات الحية. هذا الوعى الذاتى لا يتحقق إلا فى وجود الآخر فلا يتحقق للإنسان هذا الوعى بذاته إلا فى حضور آخر ينتزع منه الاعتراف له بحق الحياة، حق السيادة، وذلك فى صراع حتى الموت (وهل ننسى قابيل وهابيل؟). وإذا كان هيجل قد عرفنا بجدل العبد والسيد فقد عرفنا به فى علاقة الرجل بالرجل، وإذا كان ماركس قد مدّ آفاقه الى مجال الإنتاج وعالم الملاّك والأجراء، فقد أتاح لنا التحليل النفسى، والإسهامات «اللاكانية»، أن نتبين هذا الجدل ـ على مستوى الفرد والتاريخ الفردى وعلى مستوى تاريخ النوع البشرى كله ـ فى علاقة الرجل والمرأة. فإذا كانت الحقيقة البيولوجية أن الرجل والمرأة يرغبان كل منهما فى الآخر على قدم المساواة، فإن هذه الحقيقة البيولوجية لم تعد توفر «شكلا» مقننا وثابتا لهذا اللقاء ـ كما هو الشأن مثلا فى عالم الحشرات، النمل والنحل على سبيل المثال ـ شكل هذا اللقاء أو قل أشكال هذا اللقاء ينظمها قانون ثقافى تاريخى. وإذا كان الشكل المعاصر لهذا القانون هو الشكل الذكرى الأبوى، فقد عرف الماضى السحيق قانونا آخر هو قانون الأم؛ أى سلطة المرأة الأم. وتحتفظ لنا الوثنيات والأساطير ـ وعصر الكاهنات العرافات ـ آثارا دالة على قانون آخر، وشريعة مغايرة كانت السلطة فيها سلطة المرأة الأم ـ هذا عصر النسب للأم. وما قولنا فى العربية «صلة رحم» تعبيراً عن قرابة الدم إلا أثر باق يؤكد ذلك ويقيم البرهان عليه؛ فالرحم للمرأة دون الرجل. ومانسب المرء، رجلا كان أو امرأة، إلى الأم دون الأب فى أعمال السحر وطقوس الخرافة إلا دليل باق لهذا القانون القديم وهذه الشريعة «البائدة». لكن هذه الشريعة وإن بادت واندثرت فى واقع الحياة اليومية فى صورها المشروعة، بقيت فى لاشعور الفرد ولاشعور الجماعة، فى الأسطورة والحكاية الشعبية، وفى صور حية نراها فى كل بقاع العالم تمردا وخرقا للقانون وخروجا عليه.

جدل العبد والسيد، إذن، ليس قاصرا على عالم الرجال، بل لعل أخطر ساحاته عالم «الجنس»؛ عالم الحياة كلها. فما الحياة إلا رجل وامرأة. عصرنا إذن، وحياتنا اليومية، وشرائعنا ـ على امتداد الأرض كلها أو جلها ـ تعقد لواء السيادة للرجال؛ فالرجل هو السيد والمرأة هى العبد، أو قل هى الأمة أو الجارية، وهل ننسى أن (ألف ليلة وليلة) تستخدم لفظ «الجارية» إشارة إلى المرأة بإطلاق. علاقة الرجل والمرأة، إذن، علاقة جدلية بعدها الطبيعى الاشتهاء المتبادل، وهو بعد الالتقاء دون تمايز ـ إذا جاز هذا التعبير ـ وبعدها الآخر البشرى التاريخى التشريعى، الواعى، هو بعد الصراع، صراع

الإرادات. فلا يملك البعد الطبيعى قاعدة أو شروطا لهذا الالتقاء. فى عصر «الأمومة - عصر الماترياركية» كان القانون قانون المرأة، وفى عصرنا هذا ؛ عصر الباترياركية - الأبوة - القانون هو قانون الأب .

ونعود إلى النص: يفرض الملك - شاه زمان - قانونه، فيكون السيد وتكون الزوجة - التى لا يشار إليها باسم، ولا بمكانة، فلا يذكر أنها الملكة مثلا - هى كيان غفل تخضع لإرادة الملك، وعندما «يتركها» مطيعا فى ذلك أمر أخيه الأكبر - بديل الأب - تتحلل المرأة الأمة أو الجارية من سلطته، لتفرض سلطتها هى، أعنى إرادتها، تتحول إلى «سيدة» وتتخذ لنفسها «عبدا»، وهكذا نجدها وقد تبادلت المواقع مع «السيد»؛ مواقع السلطة . كانت فى حضور «الملك» عبدا وكان الملك سيدا، وعند غيابه ؛ أثناء سفره وفى الليل، وعالم الليل هو عالم الحلم، عالم الرغبات الخفية وقد أفلتت من قبضة النهار، قبضة الواقع وقبضة السلطة. العبد الأسود وقد احتل فراش الزوجية هو الوجه الآخر لصورة الرجل، كانت المرأة أمة للسيد ثم صار السيد عبدا وصارت المرأة سيدا للعبد. أليس هذا هو الجدل الهيجلى الشهير، صار السيد عبداً للعبد، وصار العبد سيداً للسيد .

فإذا كان الواقع وجدل الحياة اليومية يفرضان على المرأة - الجارية الأمة - أن تصير عبدا ويتيحان للرجل أن يصير سيدا، فإن عالم الليل، عالم الحلم والحكاية، يقلب الوضع ويفسح لحلم المرأة مكانا... لكن عين السيد لاتغفل ويكون الانتقام... قهر الرجل للمرأة وتمرد المرأة على الرجل وانتقام الرجل من المرأة، هذه هى أولى بدايات (ألف ليلة وليلة).

٢ - وننتقل إلى الواقعة الثانية:

كشفت لنا الواقعة الأولى، واقعة الأخ الأصغر - شاه زمان - جدلا ثرياً فى علاقة الرجل بالمرأة، جدلاً يدور حول محورين: أولهما المحور الطبيعى، رغبة الذكر فى الأنثى ورغبة الأنثى فى الذكر، أما ثانيهما فهو المحور التاريخى التشريعى، وهو محور الصراع، صراع الإرادات الذى يعكس قانونا ثقافيا عتيقا دارسا - قانون المرأة وحق الأم - وقانونا ثقافيا سائدا هو قانون «الأب»؛ سيطرة الرجل وتمرد المرأة، وعقاب الرجل للمرأة. كل ذلك يدور على مستوى متخيل نجد فيه هذه الصراعات متنفسا ونجد فيه أداة للسيطرة والتحكم وإعادة البناء. ولنوضح ذلك مستشهدين بالواقعة الثانية.

لقد وجد الأخ الأصغر زوجه - أمَته وجاريته - بين ذراعى عبد أسود - وتأكيد السواد تعبير رمزى عن العبودية ووضاعة المكانة، عبد يباع ويشترى - وفى فراشه، ونجد هذا الأخ يواجه هذا الموقف مواجهة انتقامية عقابية ثأرية.

ومع ذلك، يلفت النظر بقاء الواقعة الثانية، زوج الأخ الأكبر - بديل الأب كما قلنا - لا تكرر فحسب ما فعلته زوج الأخ الأصغر، بل تتجاوزه وتزيد عليه، لا «تغدر» فى الخفاء، بل خارج القصر وحجراته المغلقة، فى ساحته وبستانه وبين عشرين جارية وعشرين عبداً ... ثم هى تصيح قائلة: «يامسعود» فيلبى النداء عبد أسود يعانقها وتعانقه وكذلك يفعل باقى العبيد والجوارى. ويقول لنا النص : «ولم يزالوا فى عبث وفجور حتى ولى النهار».

برغم العقاب فى الواقعة الأولى، نجد التمرد فى الواقعة الثانية صارخا، متمثلاً فى جنس جماعى علنى وفى وضح النهار ... أى تمرد وثورة وتحد، أى قلب شامل كامل للأوضاع. فكما يتخذ له الملك فى العصر الوسيط جوارى ومحظيات، وكما ينغمس فى الشهوات والمجون دون رادع، نجد «امرأة أخيه» تسلك مسلك الرجال، بل إنها تجاوزه فى «استعراضية» علنية جماعية فيها من التمرد والتحدى والتشفى ما فيها. والجدير بالذكر أن نص الحكاية يكرر لنا هذا المشهد العلنى

الجماعي مرتين: المرة الأولى على مرأى ومشهد من الأخ الأصغر وحده، والمرة الثانية على مرأى ومشهد من الأخ والزوج أيضا، ويقول النص: «واستمروا كذلك إلى العصر...». وهكذا يتصاعد على نحو صارخ - ومجافٍ للواقع والمنطق - تصوير الجنون الشبقي والانفلات الجنسي للمرأة ... إنها صورة يجمح فيها الخيال؛ بل إن الخيال هنا يتجاوز حدود المتخيل imaginaire إلى حدود الفانتازيا Phantasmatiques، هذا الجموح الذي يتردى فيه الخيال لا أقول الطفلي بل البدائي الذي لا يعرف التزاما بمنطق ولا خضوعا لواقع .. هذا الانغماس في شبق يستغرق النهار كله، إنما هو انبعاث لأعمق ما في اللاشعور من تخييلات تتعلق بقدرات المرأة المطلقة التي لا تعرف قيودا ولا تعرف حدودا.

نحن هنا أمام إلهة جنس، ربة خصوبة لاحدود لشبقها. لذلك نستطيع أن نفهم استجابة شهريار الغريبة، فهو لا يسلك مسلك أخيه، لا يؤدب ولا يعاقب ولا يثأر أو ينتقم، إنه يستسلم ويعتزل السلطة والملك ويعلن العجز الشامل والقهر الكامل، ونجده يقول في النص لأخيه :

- « قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثل ما جرى لنا أو لا فيكون مماتنا خير من حياتنا» .

هكذا نجد في هذه الواقعة الثانية اكتمال التمرد، وتحقيق الانقلاب الكامل في مقاليد السلطة. إننا أمام ضرب من ضروب التنازل الرمزي - بل الفعلي - عن العرش، مما يكشف عن وحدة السلطة وترابط عناصرها؛ سلطة الملك سلطة شاملة تحيط بالأفراد والممتلكات وتحتل فيها المرأة - والسلطة عليها - مكانا مركزيا . والحق أن المرأة هي مركز الوجود، هي الحياة؛ والسيطرة عليها هي السبيل إلى السيطرة على الحياة.

ما بين المشهد الأول والمشهد الثاني يتفاقم الموقف ؛ موقف المرأة من الرجل والرجل من المرأة، ويكون تبادل مواقع السيادة والعبودية. ولننتقل إلى المشهد الثالث.

٣ - الواقعة الثالثة

« وكيد النسا غلب كيد الرجال» .

يواصل الملكان - الأصغر والأكبر ، أو قل السلطة الذكرية - تراجعهما وانسحابهما، وهذا الهروب الانسحابي فيما نرى هو الاستجابة المباشرة للصدمة، صدمة فقدان السلطة .. ويكون السفر أياما وليالي حتى يصلا إلى شجرة في وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح ، فيشربان من تلك العين ويجلسان طلباً للراحة.. وتبدأ وقائع المشهد الثالث ... «إذ هما بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد ذلك المرج» ، وينجلي هذا العمود الأسود عن «جني طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق، وبداخل الصندوق علبة وبداخل العلبة صبية..» . الجني هنا رمز للقدرة الخارقة ؛ قدرة الرغبة عندما يحققها وقدرة العقاب عندما يبطش، هو إسقاط للجانب السحري من الرغبة الخفية، وهو قد استطاع أن يخطف الصبية - الغراء البهية كأنها الشمس - بل أن يخطفها في ليلة عرسها ، والمعنى الرمزي هنا لعناصر الموقف جميعها كما يلي :

١- تضخيم القدرة أو السلطة الذكرية على نحو سحري خرافي أسطوري ، الجني هو الرجل وقد صار لخياله قدرة لا حدود لها دفعا لمشاعر عجز ودونية لا حدود لها أمام كيد المرأة .

٢- أما كون هذا الخطف يتم ليلة عرسها فالدلالة الجنسية واضحة وضوحا تاماً ، لقد تحول الرجل من «زوج» بشري يتخذ من المرأة له زوجاً في علاقة تكافؤ وتراض إلى قوة سحرية لجبروتها تحقيقا للقهر الجنسي .

٣ - إمعانا في السيطرة، فإن الجني(السلطة الذكرية السحرية) يتخذ سلسلة من الإجراءات كما يلي :

١- يضع العروس المخطوفة فى علبة [زنزانة].

٢- يضع العلبة فى صندوق [الزنزانة داخل سجن].

٣ - يضع على الصندوق سبعة أقفال [إجراءات حبس مشددة] .

٤- ثم أخيرا نراه يحفظ الصندوق فى «قاع البحر العجاج المتلاطم الأمواج» .

وهكذا نجد الفنتازيا سلاحا سحريا يلجأ إليه اللاشعور حماية للسلطة الذكرية (سلطة السيد على العبد أو قل الجارية الأمة) .

وبرغم كل ما فعله الجنى ، فإننا نجد فى أعماقه طفلا وإن تخفى فى إهاب جنى ، فهو ما إن يخرج بها ويحررها حتى يعلن لها كما فى النص عن حقيقة رغبته: «أريد أن أنام قليلا .. ثم إن الجنى وضع رأسه على ركبتها ونام» . وبرغم أن وصف النص لحجم الجنى يجعل من المستحيل أن تصلح ركبتها وسادة أو تتحمل أو تتسع لرأس جنى بهذا الحجم الذى وصف به، إلا أن طبيعة اللاشعور لاتحفل بالمتناقضات بل تتسع لها جميعا، فتتعايش كلها فى أعماقه، هو - الجنى - ضخم من حيث ما تعبر عنه الضخامة، بما هى دفاع ضد العجز والضآلة. ومع ذلك، هاهو يكشف عن وجهه الطفلى فيتوسد ركبتها ويستغرق فى النوم أشبه برضيع .

وتنقلب الصور من نقيض إلى نقيض، فها هى «الأسيرة» حبيسة أعماق البحار تكشف لنا عن وجه آخر، ترفع رأس الجنى من فوق ركبتها وتضعها على الأرض وتنتصب واقفة وتطلب من «الملكين السابقين» أن ينزلا ولا يخافا من العفريت.. وينخرط النص فى وصف مافعلته الصبية بالرجلين.. تهديد بتنبيه العفريت إذا لم يمتثلا لأمرها.. ويكون «اغتصاب» . نعم، فهى بالفعل تغتصبهما تحت التهديد بالقتل؛ فما لتنبيه العفريت من نتيجة إلا أن يقتلهما .

ولا تقف الصبية عند حد إلزامهما - بالتهديد - بمضاجعتها ، بل هى أيضا تخرج من جيبها كيسا وتخرج من الكيس عقدا به خمسمائة وسبعون خاتما ، وتطلب منهما خاتميهما . بنوع من تعبير رمزى عن أسرهما أو قل سبيهما واغتصابهما. وهكذا ، بقدر ما تنطوى عليه صورة الجنى من مقدرة خارقة ، تكون صورة الصبية أمعن فى القدرة على التحدى والاندفاع بثورة التمرد إلى أقصى آفاقها .

فها هى برغم الأسر والقيد تحول مئات ومئات من الرجال إلى سبايا ملك يمينها ورهن إشارتها. ولقد تحول العفريت من خطر يهددها إلى خطر تهدد هى به الرجال. وهذه القدرة الشبقية وهذا الجنون الشبقى Nym-phomania يضعاننا أمام بنية اللاشعور ، أمام ضروب من الفانتازيا البدائية الوحشية التى تهدر المنطق وتضرب بالواقع ومقتضياته عرض الحائط . إننا أمام لوحة لصراع وحشى بين قانونين ، قانون الأم ، أو قل حق المرأة فى انطلاق شبقى بلاحدود أو قيود ، ذلك القانون البائد ، وقانون آخر قائم؛ قانون الأب وسلطة الرجل .

وإذا نحن تأملنا سلاسل التصعيد نجد أنفسنا - بلغة التحليل النفسى - أمام علاقة اضطهادية Paranoid، القيد فالتمرد فالعقاب ... أو قل بلغة هيجلية أمام جدل العبد والسيد ، وقد أفصح هذا الجدل عن نفسه فى علاقة المرأة بالرجل وقد صار سيداً والمرأة وقد أضحت أمة أو عبدة ، وإذا هى تتمرد وتندفع - من خلال فانتازيا اللاشعور - إلى قلب العلاقة فتحتل موقع السيادة ويلقى بالرجل فى تصاعد لا يرحم فى أسر العبودية ، وهكذا يصبح السيد «عبد العبد» ويصبح العبد «سيد السيد» .

وتبدأ حكاية شهريار

بعد هذا التصاعد فى العلاقة الاضطهادية ، وبعد تلقى شهريار «الملك» هذه الصدمات الثلاث: خيانة

زوج الأخ ، ثم خيانة زوجه هو على نحو أمعن فى التمرد والتحدى ، ثم أخيرا هزيمة الجنى ـ الذى يجسد على نحو سحرى شخصى شهريار نفسه ـ تلك الهزيمة التى تتجاوز كل حد أو قيد، بعد هذه الصدمات الثلاث يستجمع شهريار شتات نفسه ، وتتفجر لديه الرغبة الطاغية فى الانتقام العشوائى . وفى كلمات قليلة يحدثنا النص عن انقلاب مفاجئ فى شخصية شهريار، فبدلاً من مواصلة الفرار والاستسلام الكامل للهزيمة والاعتراف بالعجز أمام «كيد النسا» ، نراه يستجمع قواه ، ويعود إلى مدينته ، ويدخل قصره ويرمى عنق زوجه وكذلك أعناق العبيد والجوارى ، ثم هو بعد صار «كلما تزوج بكرا يدخل عليها ويقتلها فى ليلتها.. ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات» .

هذا التحول أو الانقلاب يكمل حلقة الاضطهاد البارانوى Paranoid persecution ؛ فالملك هنا يكشف عن وجه سادى Sadistic شديد السادية. ليس ذلك فقط فهذه السادية ـ ما دام هناك قتل ـ تنصب على الزوجة التى يأخذها بكرا، أى أنه ـ وقد تأكد أن أحدا قبله لم يمسسها ـ لا يدع مجالاً للصدفة أمامها كى تفعل به ما فعلته النساء السابقات : زوج أخيه ثم زوجه ثم مافعلته الصبية بالجنى . ويظل الملك أسير هذا «الفعل القهرى» Compulsive act ، على نحو ما نجده لدى المرضى الحوازيين فى أفعال الاغتسال أو التنظيم القهرى. ألا يذكرنا ذلك بالمثل الشعبى الدارج : «يتغدى بيها قبل ما تتعشى بيه» ؟ لكن هذه العلاقة حلقة مرضية مفرغة، بل حلقة جهنمية لاخلاص منها، وهذا هو لب العلاقة الاضطهادية وجوهرها.

لقد أراد شهريار ـ صاحب السلطة وحامل الشريعة والقانون أن يكون أكثر تفوقا على الجنى، أن ينجح فيما فشل الجنى فيه .

وجدير بالذكر أن هذه المذبحة استمرت ثلاث سنوات (١٠٩٥ يوماً بالتمام والكمال، «١٠٩٥ ضحية») .

هذا هو جنون السلطة ، أو جموحها عندما تفقد القدرة على التعامل مع الواقع، لذلك يحدثنا النص فيقول : «.... فضج الناس وهربوا ببناتهم ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج» . هذا التعبير الرمزى البارع عن إسراف فى الفانتازيا حتى أصبح مجافيا للواقع وحتى اقتضى الأمر تدخلا من نوع ما.

فما كان من الممكن مواصلة الحياة على هذا النحو ووفق هذا النمط من جنون الاضطهاد .. جموح السلطة الذكرية أمر لا يسمح به الوجود ذاته ولا تطيقه الحياة. لذلك، لابد من الخروج من هذه المحنة، وهذا هو دور الخيال بما هو طاقة إبداعية خلاقة. إن شهريار فى حاجة إلى خلاص من هذه المحنة ، فى حاجة إلى مرآة يرى فيها لنفسه وجها آخر ؛ وجها يحفظ الحياة ويقبل عليها بعد أن نضب معين الوجود ، فقد «ضج الناس وهربوا ببناتهم...» ، وكيف تكون الحياة لرجل دون شقه الآخر... دون نصفه الحلو كما يقول العامة ... لابد من استعادة هذا النصف حفاظاً على حياته هو ذاته وإنقاذاً لوجوده هو نفسه .

طريق الخلاص

استحكمت حلقات الأزمة ـ النفسية الداخلية ـ سنوات ثلاثاً حتى استحال التعايش بها مع الواقع ، ونجد بداية الانفراج عندما يأمر الملك وزيره أن يأتيه ببنت ـ نلاحظ أن النص يذكر كلمة «بنت» لا زوج ولا ملكة، مجرد بنت ، أنثى بلا اسم ولا هوية ـ ولا يجد له الوزير بنتا فيتوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك .

وإذا كنا نجد فى الحكايات الشعبية العربية الوزير بجوار الملك ، ونجد أن هذا الوزير فى غالب الأحوال أكبر سنا وأكثر حكمة وحنكة وأعمق فطنة وخبرة ، فإننا

نجد، من ناحية أخرى ، أن الملك غالبا ما يكون الأكثر شبابا ، والأقل حكمة والأشد اندفاعا وجموحا . لذلك نرى أن الملك أقرب إلى صورة السلطة الغاشمة ، إلى استبداد الرغبة وجموحها وتغاضيها عن حقوق الغير . أما الوزير فهو صورة «أبوية» أكثر وداعة .. إنه بمثابة «أنا أعلى Super-Ego» داخلى، ضمير ما يعدل من غلواء السلطة ونزقها واندفاعها فى طريق البطش . بداية الانفراج ، إذن، فى الاستعانة بالوزير ... الناصح والمشير.

والجدير بالذكر أن الوزير لا يجد من يفضى إليه بهمه إلا كبرى بناته ، شهر زاد . الوزير الأب يلتمس العون لدى ابنته التى تجمع بالإضافة إلى جمالها وبهائها أنها «قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم» ، ويقول لنا النص : «.. قيل إنها جمعت ألف كتاب» .

وهكذا نجد أنفسنا أمام نمط جديد وفريد من «النساء». لم يعد الأمر مجرد «بنت» تطفىء شبقا وتشبع شهوة ، شهرزاد نموذج آخر .. نموذج «مثالى» لنمط فريد من «النساء» . وإذا كان الوزير هو «الأب» الطيب فإن الابنة الكبرى، وعلى النحو الذى توصف به شهر زاد، هى بديل رمزى يقوم مقام الأم الطيبة ، هى وسط بين الأخت والأم ولكنها كما قلنا نمط فريد ... نمط يمتلك «المعرفة» ، وهذه «المعرفة» هى ما ستفتح أمام الملك المريض ، أو بعبارة أخرى أمام السلطة الغاشمة ، باباً للشفاء والفهم . والحق أن مرض الإنسان بما هو إنسان يكون فى سوء الفهم كما شفاؤه بما هو إنسان يكون فى حسن الفهم .. لذلك أيضا نجد الوزير قد وضع ثقته فى هذه الابنة «الفاهمة» وبثها همومه وشكاواه ، وكان عندها الحل ، وهاهى تقول لأبيه: «بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداءً لبنات المسلمين» . هاهى إذن شهرزاد تتأهب لكى تكون «شق» شهريار ـ وفيما بين الاسمين من تطابق فى النصف الأول البرهان ـ لتكون شقه العاقل ليروّض الشق الغاشم .

شهر زاد ، إذن ، صورة مزيجة هى الأم ـ الأخت ـ الشق (النرجسى ولكنه أيضا شق فاهم واع) ـ هى إذا جاز الاستعارة من تعبير العامة نصفه الحلو ونصفه العاقل أيضا .

شهرزاد ، إذن ، تقبل التحدى بل تسعى إليه وتطلبه وتخاطر ـ كما يخاطر السيد وكل سيد ينشد السيادة ، بالدخول فى صراع حتى الموت من أجل الاعتراف . هى تطلب من أبيها أن يتيح لها هذه المخاطرة «فإما أن تعيش أو أن تكون فداء لبنات المسلمين» .

لهذا كله نرى أن شهر زاد صورة أم عارفة بالإضافة إلى كونها أماً طيبة، ولعل طيبتها فى معرفتها. لذلك تنذر نفسها لهدف ومبدأ، وهى تنبثق من أعمال اللاشعور ـ الجمعى والفردى ـ صورة تقدم النجدة وتتيح الخلاص من براثن صورة أخرى هى صورة الأنثى «الكيادة» المتمردة على خضوعها لقانون الأب، ذلك القانون الذى يرى فى المرأة أمة وجارية، ذلك القانون الذى ينعكس الإصرار عليه من جانب السلطة الذكرية، والرفض له والتمرد عليه من جانب النماذج الأنثوية. ويتمخض هذا الصراع عن تلك الحلقة الجهنمية المفرغة التى لاخلاص منها: اضطهاد من جانب الرجل وتمرد من جانب المرأة فانتقام من جانب الرجل.. وهكذا دواليك دون توقف. لذلك استدعى اللاشعور صورة شهرزاد، صورة أنثوية للأم الطيبة وصورة نرجسية للشق الأنثوى من الذات الذكرية التى تعيش فجر طفولتها؛ حالة امتزاج نرجسى مرآوى بصورة الأم، فى شهرزاد ضياع شهريار وفيها أيضا وجوده وانبعاثه، عبر سلسلة من المعاناة والشقاء تتمايز فيها صورة الذات عن صورة الآخر.... ولكن تفصيل ذلك يدخلنا فى قضايا نظرية وحرفية لا تتسع هذه السطور لها .

على أننا نرى أن شهرزاد إذ تقحم نفسها داخل حلقة جدل العبد والسيد، تلك الحلقة الجهنمية المميتة، فإنها لا تلبث بحدس المرأة الأم، حدس الأنثى الخالدة،

أن تنتقل بهذا الجدل العبثى إلى جدل الأم والابن، لينتهى الأمر بها ـ عبر رحلة علاج أو قل تعليم وتنوير أو قل أمومة حانية صادقة ـ إلى جدل صحى، فى نهاية الليالى الألف. جدل الرجل والمرأة، جدل الزوج والزوجة، جدل الإنسان وقد تجاوز أسر النرجسية وما تؤدى إليه من علاقات اضطهادية متبادلة .

ويطرح الأب الحانى على الابنة تحذيره

ولكن الأب تأخذه الشفقة بابنته ويخشى عليها بطش السلطة الذكرية الجائرة ويسوق إليها تحذيره وخشيته على هيئة حكاية : حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع وهى حكاية « تاجر كانت له أموال ومواشى، وكانت له زوجة وأولاد، وكان الله تعالى قد أعطاه معرفة ألسن الحيوانات والطير». ويواصل النص سرد وقائع الحكاية وكيف أن التاجر استمع إلى حوار بين حمار له وثور، وكيف وجد الثور مكان الحمار أحسن حالا من مكانه وعمل الحمار أكثر راحة من عمله. وسمع التاجر شكوى الثور للحمار فينصح الحمار الثور بما يشبه التمرد أو الإضراب عن العمل أو قل التمارض التماسا للراحة، فيقرر التاجر عقاب الحمار على ذلك فيفرض عليه أداء ما كان يقوم به الثور من أعمال شاقة، ويشقى الحمار بذلك أشد الشقاء يومين متعاقبين ويخلد الثور إلى الراحة، ويندم الحمار على ما أوقع نفسه فيه من عنت، كما يسعد الثور بالراحة، ويقدح الحمار زناد فكره ويعلن للثور أنه سمع صاحبهما يقول : «إن لم يقم الثور من موضعه فادفعوا به إلى الجزار ليذبحه » .

ويرجع الثور عن تمرده ويعود للعمل ويراه التاجر وزوجه وقد أظهر الثور لصاحبه أقصى مظاهر النشاط والعافية فيضحك التاجر حتى يستلقى على قفاة وتريد الزوجة أن تعرف سبب ضحكه ويقول الزوج لها: «شىء رأيته وسمعته ولا أقدر أن أبوح به فأموت. ولكن الزوجة لا تأبه بذلك وتلح فى معرفة سبب ضحك زوجها حتى «ولو كنت تموت»، وتواصل الزوجة اللحوح إلحاحها إلى أن تغلّبت عليه... ويقول لنا النص:

«وأحضر أولاده وأرسل لإحضار القاضى والشهود، وأراد أن يوصى ثم يبوح لها بالسر ويموت لأنه كان يحبها محبة عظيمة ولأنها بنت عمه وأم أولاده».

وللحكاية بقية نعود إليها بعد أن نطرح رؤيتنا لما سبق روايته منها، وهى فيما نرى تستلهم التحليل النفسى بعامة وأطره «اللاكانية» المعاصرة بخاصة.

هذه حكاية رمزية تقدم صورة ذكرية وأخرى أنثوية، لكنها لا تطرح هاتين الصورتين على نحو معلن سافر صريح... الصورة الذكرية تتسم بـ «المعرفة» ؛ فالرجل يعرف لغة الحيوانات ولغة الطيور، وهذه المعرفة عطاء من الله خص به الرجل وحده والبوح به للزوجة ـ للمرأة ـ جزاؤه الموت. وهكذا تعلن الحكاية التى يرويها الأب لابنته أن الله خص الرجل بمعرفة وقدرة لو باح بها للمرأة وشاركته فيها لكان الموت جزاؤه. ولكن ما معنى هذه المعرفة؟ معناها مستمد من معنى اللغة ذاتها بما هى أداة المعرفة. تلك المعرفة التى يسيطر بها العارف على ما يعرف. الرجل، إذن، يسيطر على عالم الحيوان والطير، أو قل عالم الإنتاج وأدواته وقواه (ولعل هذه المعرفة بطبائع هذه المخلوقات قد حصلها الإنسان فى عصور الصيد ثم الرعى) ؛ الرجل يمتلك المعرفة وعليه أن يحتكرها لنفسه. أليس هذا ما تحرص عليه الدول المتقدمة التى تحتكر المعرفة وتحول بين الدول المتخلفة وامتلاك التكنولوجيا الحديثة) ؛ معرفة طبائع الأشياء قاصرة على الرجل حكر عليه وحده ... ولذا استطاع التاجر تأديب الحمار واستطاع إخضاع الثور. للرجال، إذن، الرجال وحدهم، السيطرة على الأشياء والتحكم فيها.

ونعود إلى الحكاية... يتأهب الرجل للإفضاء بالسر ويرضى بالموت استسلاماً لإلحاح الزوجة ويذهب إلى دار

الدواب ليتوضأ ... وكان عنده ديك تحته خمسون دجاجة - حريم كامل - ... ويسمع التاجر طرفاً من حديث بين الديك والكلب يقول فيه الديك للكلب ما يلي:

«والله إن صاحبنا قليل العقل أنا لى خمسون زوجة، أرضى هذه وأغضب هذه، وهو ما له إلا زوجة واحدة ولا يعرف صلاح أمره، فما له إلا أن يأخذ غصناً من عيدان التوت، ثم يدخل إلى حجرتها ويضربها حتى تموت أو تتوب ولا تعود تسأله عن شيء».

وما إن سمع التاجر كلام الديك وهو يخاطب الكلب حتى رجع إلى عقله وعزم على ضربها.

ويقول الوزير لابنته شهرزاد : « ربما فعل بك الملك مثلما فعل التاجر بزوجته» . ولقد فعل التاجر بزوجته ما أوحى له به الديك - رمز الذكورة الصارخة:

« قفل باب الحجرة عليها ونزل عليها بالضرب إلى أن أغمى عليها فقالت له تبت... ثم إنها قبلت يديه ورجليه وخرجا معا ..».

هذه هى الحكاية الذكرية الأبوية تسوق التحذير والتخويف وتعلن للمرأة عن موقعها فى العالم؛ ذلك العالم الذى لاقبل لها بفهمه، ولا قدرة لها على السيطرة عليه، ثم إنها إذا تطاولت وسعت إلى مشاركة الرجل فيه فلابد من تأديبها حتى ترعوى . ثم علينا ألا ننسى أن اختيار «الديك» ناصحا ومرشدا اختيار شديد الدلالة من حيث الرمزية الجنسية والعدوانية، ومن حيث ما ينطوى عليه من إشارة إلى «التعددية» الجنسية للرجال دون النساء طبعا .

شهرزاد وانتصار الحياة على الموت

مهدت الوقائع والأحداث السابقة لضرورة حتمية لا مفر منها، هذه الضرورة هى استعادة التوازن بعد فقدانه وأعنى بالتوازن جدل الإنسان ، فليس عبثا قول الحق سبحانه وتعالى « يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى» . هذه هى الحياة بشقيها، لا يقوم فيها شق مقام الشق الآخر، ولا تستوى العلاقة بين الشقين ولا يستقر ميزانها إلا بقدر ما يكون بينهما من مودة ورحمة .... وقائع الأحداث السابقة كانت حلقة جهنمية يتصاعد فيها البطش فيتولد الغدر والتمرد ويكون الثأر والانتقام وتغيب الثقة وتتحكم الريبة وينعدم الأمان وتنهار مقومات الحياة ذاتها وتتقوض أسباب وجودها، لذلك يحدثنا النص فيقول : «فضج الناس وهربوا ببناتهم ولم يبق فى تلك المدينة بنت فى سن الزواج» . الحياة ذاتها أصبحت مهددة بالانقراض لذلك كان لابد من ظهور شهرزاد على مسرحها، تعيد الحياة وتحفظ توازنها، وهى لا تحتل مكانها بوصفها مجرد «بنت» أو حتى زوجة، بل هى «رمز» Symbole بالمعنى الاصطلاحى لدى «لاكان» ومدرسته ، والرمز عند لاكان وثيق الصلة بالقانون والشريعة والتاريخ والنظام الاجتماعى واللغة والعقل والتجريد. وجدير بالذكر أن «الرمز» عند لاكان يعلو مستوى الفعلى والمتخيل (ونرجو أن نجد متسعاً من الوقت يسمح لنا بتفصيل ذلك) شهرزاد ، إذن ، هى شق شهريار ، وهما معا يمثلان وحدة الوجود الإنسانى وكماله ، أو قل إن اكتمال كل منهما لا يكون إلا بوجود الآخر وفى حضوره ، فكل منهما مرآة لشقه يرى فيها وجوده ، ويعى هذا الوجود ويحققه. وهنا لابد لنا من أن نقف وقفة متأنية أمام المعنى الرمزى الحقيقى لما كان يفعله «بالبنات» كل ليلة قبل مجيء شهر زاد . فعل القتل فى الحكاية فعل رمزى ، هو دال لابد لنا من معرفة مايدل عليه ويشير إليه. أغلب الظن أن فقدان الثقة والانحدار البارانوى Paranoid الذى انتهى إليه الملك - السلطة الذكرية الغاشمة - قد جعله عاجزاً تماماً عن تجاوز الشق الجسدى من العلاقة الإنسانية والوقوف عند مستوى الاشتهاء الشبقى الجسدى الغفل من أى

معنى. فعل القتل، إذن، رمز لاستحالة العبور من الجسدى إلى الإنسانى ، إلى الرمزى ، صارت المرأة أنثى، جسدا ، بكارة يفضها غلا وانتقاما وتشفيا ، ثم لاشىء.. تتعطل العلاقة الإنسانية، يستحيل فعل المؤانسة .. وتغيب القدرة على الاستمرارية ؛ لابد له كل ليلة من جسد جديد وبكارة جديدة . وعجز شهريار عن استبقاء المرأة هو فى الآن نفسه عجز عن استبقاء «الرغبة» بما هى جوهر وجوده ذاته . ولا ننسى ذلك الحدس الفلسفى العميق الذى يقول : «إن تقتل فإنما نفسك تقتل» ؛ ذلك أن القاتل يجد فى القتيل صورة لذاته الآثمة . لذلك لابد من استجماع قوى النفس وطاقاتها ، ويتحقق ذلك فى النشاط الإبداعى فى إعادة بناء العالم . وقد أعادت (ألف ليلة وليلة) بناء العالم الذكرى – على مستوى الخيال – وأعادت ترميمه وإصلاح عناصره المتهاوية ، ، فكانت شهر زاد وكان دورها الفريد . وعلينا ألا ننسى أبدا ما تتميز به ، «أنها جمعت ألف كتاب» . هى ليست جسدا يروى شبقا ، وإنما هى «عقل» تحتاج إليه «السلطة الذكرية» وقد طاش عقلها ، هى حكمة وروية وتبصر ، هى تنذر نفسها لهدف وتخاطر بحياتها من أجل غاية: «أن تكون سببا لخلاص بنات المسلمين من بين يديه» . وبرغم تحذير الأب – بما هو أيضا سلطة ذكرية وإن كانت غير غاشمة – فكلمتها النهائية هى: «لابد من ذلك» .

ونواصل رحلتنا مع النص ليقول لنا : «فجهزها وطلع إلى الملك شهريار .. وكانت قد أوصت أختها الصغيرة وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك فإذا جئت عندى ورأيت الملك قضى حاجته منى فقولى: يا أختى حدثينا حديثا غريبا نقطع به السهر، وأنا أحدثك حديثا يكون فيه الخلاص إن شاء الله» .

ولنتأمل معا وقائع الحكاية؛ لماذا تستعين شهرزاد بأختها الصغيرة ؟ ولم أيضا بكت لما أراد الملك أن يدخل بها وطلبت منه أن يسمح لها بوداع أختها الصغيرة ؟ ثم لم أجاب الملك طلبها ؟ ولم أيضا جلست فى ناحية منعزلة حتى ينفرد الملك ساعة بشهر زاد ، ثم تطلب منه حديثا يقطعون به سهر ليلتهم؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات جميعها لا تتحقق إلا بفهمنا جوانب من النفس الإنسانية كان فضل الريادة فيها للتحليل النفسى وللإسهامات الحديثة التى شهدتها السنوات الأخيرة ، وبخاصة تطبيقات الأفكار اللاكانية فى مجالات الأدب والإبداع فى القصة والرواية. ولعلنا لا ننسى الوقائع الأولى التى مهدت لليالى؛ فشهريار لم يكن يتحرك إلا بصحبة أخيه الأصغر أيضا – شاه زمان – كذلك نجد شهرزاد تتجه إلى قصر الملك – قلعة الموت – بصحبة أختها الصغيرة دنيازاد وتدبر معها الخلاص . وكان شاه زمان – الأخ الأصغر – له فضل السبق فى كشف خيانة الزوجة ، وكما كانا رفيقين متلازمين فى واقعة الصبية والجنى ، وشريكين أيضا فيما تعرضا له من اغتصاب من جانب الصبية تحت التهديد بتنبيه الجنى ، كذلك كان التدبير بين الأختين للخلاص من الهلاك . هذه هى ظاهرة القرين Double ، وهى الظاهرة الشهيرة نفسها فى التحليل النفسى ، ظاهرة المرآة . فالقرين أو الشقيق أو الرفيق جميعها بمثابة صور مرآوية للذات ، فكأن الذات لا تدرك نفسها ولا تعى ذاتها إلا منعكسة فى آخر هو بالنسبة لها مرآة ترى فيه نفسها وتعى ذاتها وتحقق وجودها ، بل تتحقق من هذا الوجود. وهكذا يتكشف لنا جدل الوجود والاغتراب على نحو ما فصله لنا هيجل. لكن جاك لاكان قد ربط ما بين هذا الجدل الشهير وكل من مرحلة المرآة وتلك الظاهرة النفسية المعروفة ظاهرة «النرجسية» . شاه زمان هو صورة لشهريار، ودنيازاد هى صورة نرجسية أو قل صورة مرآوية، لشهرزاد . ولكن إذا كان شاه زمان صورة نرجسية مرآوية فإنها تعكس البنية البارانوية نفسها المشتركة بين الشقيقين ، الصغير والكبير . أما بالنسبة لدنيازاد فهى – فيما نرى – وإن كانت صورة مرآوية لشقيقتها

شهر زاد، فإنها تعكس بنية أخرى ، أقرب إلى السواء ، تعكس البنية النفسية السوية للشقيقة الكبرى ، ونلاحظ أنها ، بما هى الوجه الآخر لشهرزاد ، تجسد جانبا خاصا؛ إنه ذلك الجانب المتصل بالمهمة الأساسية التى تنذر شهرزاد لها نفسها ، مهمة «الكلام» بكل ما ينطوى عليه الكلام عند اللاكانيين من معان ودلالات عدة ، هى التى تشارك فى تنفيذ خطة «الخلاص» . ولعلنا لا ننسى أن ما يميز صاحب الزرع فى قصة الوزير الأب التحذيرية لابنته أنه كان عارفا بلغة الحيوان والطير، وكانت زوجه ترغب فى معرفة هذه اللغة ولو كان ثمنها حياة الزوج ذاتها . اللغة والكلام هما جوهر الوجود الإنسانى العقلى الواعى، بها تميز الرجل - فى الحكاية سابقة الذكر - على المرأة ، وبها يكون خلاص شهر زاد نفسها . دنيا زاد إذن الصورة المرآوية للجانب الإنسانى الواعى ، أما شهر زاد ذاتها - بما هى الزوجة التى تشارك الملك فراش الزوجية - فهى الجانب الأنثوى الذى لا يقف عند حدود الرغبة الشبقية للرجل ، بل يجاوزها.

دنيازاد ، إذن، هى «أنا مساعد» أو قل «أنا آخر» Alter Ego بالنسبة لشهرزاد. هى أداة وصل تحقق بين الملك والزوجة، صلة تجاوز بها العلاقة بينهما البعد الجسدى الغفل، ذلك البعد الذى يحمل فى ثناياه استحالة استمراره، ومن ثم كان القتل، بعد فض البكارة، رمزا لانقطاع العلاقة الجسدية الخالصة، ما ظلت علاقة جسدية خالصة لا مكان فيها للإنسانى.

ولكن للأمر بعداً أكثر عمقا وأشد تعقيدا؛ إنه بعد العلاقة المركبة - أشد التركيب - بين الملك والزوجة، بين «شهريار» و«شهرزاد». ما سر هذا القاسم المشترك بينهما فى المقطع الأول من الاسمين؟ ثمة إذن تشابه، وثمة إذن أيضا اختلاف ، بل قل ثمة تطابق برغم الاختلاف. ولنذكر قصة الخلق كما رواها لنا العهد القديم (الكتاب المقدس، سفر التكوين) ؛ فالأصل واحد هو آدم، ومن أحد ضلوعه خلقت حواء. ولنذكر أيضا الأسطورة اليونانية القديمة التى تقول إنه فى البدء لم يكن هناك رجل، ولم تكن هناك امرأة، بل كانا معا كائنا واحدا فى عناق دائم، أذرعاً أربعاً تحيط بالجسد الواحد الملتحم فى هذا العناق السعيد. ولكن هذا «العناق» أغضب أحد الآلهة فاستل سيفه وشطر هذا الكائن الواحد شقين، ومنذ تلك اللحظة وكل شق لا يكف عن البحث عن شقه الآخر حنينا إلى استعادة هذا العناق القديم، صار أحد الشقين ذكرا، وصار الشق الثانى أنثى. ألا تذكرنا هذه الأسطورة بتعبيرنا الشعبى الدارج «فولة وانقسمت نصفين»، ثم ألا تشير العامة إلى الرجل يطلب الزواج فتصف هذا السعى بأنه بحث «عن نصفه الحلو» ، ثم ألا تصف العامة أيضا الشارع فى الزواج بأنه «عاوز يكمل نصف دينه». الإنسان ، إذن، الواحد الذى لا يتحقق ولا يكتمل إلا بنصفه الآخر. الوجود الإنسانى أشبه بورقة ذات وجهين لا ينفصل فيها الوجه الواحد عن الوجه الآخر. لذلك كله نتبين أن سعى الرجل إلى المرأة وسعى المرأة إلى الرجل هو سعى يحمل فى ثناياه تلك الحقيقة الجدلية، هو سعى إلى الشبيه أو قل النظير من حيث هما معا «واحد»، وهو أيضا سعى إلى المخالف أو المغاير من حيث هما اثنان. بعبارة أخرى نستطيع أن نفهم عمق ما كشف عنه التحليل النفسى لما تنطوى عليه علاقة الرجل بالمرأة من بعدين، معا وفى آن: البعد النرجسى والبعد الجنسى الغيرى. هذان البعدان ديالكتيكيان بالمعنى الهيجلى العميق ، لما بينهما من وحدة ينطمس فيها التمايز حتى يكاد هذا الانطماس يحجب هذا التمايز حجبا كاملا لا يبقى بعده بين الرجل والمرأة، بين الأنثى والذكر، من تباين ؛ فهما حقا وجهان لشىء واحد: «الإنسان»، لا تمايز فى وجوده الإنسانى وكينونته الإنسانية بين ذكر وأنثى ، ثم الذكر والأنثى، وهنا يطفو التمايز ويتعاظم ليصير تمايزا كاملا وتفاضلا مطلقا بين الذكر بما هو ذكر والأنثى بما هى أنثى. ولعل هذا بعد الشق الخالص

والشهوة المطلقة والحيوانية الصارخة الغُفل. البعد الإنساني ، إذن، هو ـ إذا جاز التعبير ـ بعد الأنس والمؤانسة، هو بعد النرجسية من حيث هو بعد عثور الإنسان على نفسه فى غيره، وعثوره على غيره أيضا فى نفسه ، هو بعد وجود واغتراب فى آن؛ ففى النرجسية تعى الذات ذاتها وتمتلك وجودها فى الغير من حيث هذا الغير صورة للذات، ومن حيث هذا الغير أيضا مخالف للذات مغاير لها. هذا، مرة أخرى، هو جدل العبد والسيد، جدل الوجود والاغتراب، وفى صيرورة هذا الجدل يتم تبادل المواقع ليصبح السيد «عبد العبد» ويصبح العبد «سيد السيد» ، وعن هذا الجدل ينبثق التمايز بما هو حرية واستقلال ، وبماهو وجود اجتماعى حق بين طرفين استخلص كل منهما حريته الحقة والصادقة. لكن الحرية الحقة لا تكون إلا بقبول حرية الآخر... وهكذا ينفتح طريق الجدل أمام التطور الاجتماعى الحقيقى. ولنقلع بدورنا عن الانغماس فى المتابعات الجدلية المجردة والجافة التى لا يألفها غير المحترفين من أصحابها، ولنعد إلى ما بين شهرزاد وشهريار من تطابق من ناحية، ومن تمايز من ناحية أخرى. على نحو ما، شهرزاد هى بالنسبة لشهريار صورة نرجسية لبعض جوانب ذاته، كما أنها فى الوقت نفسه موضوع جنسى غيرى، هى ببساطة شديدة الإنسان والأنثى، ولعلنى أرى فى البعد الإنسانى من وجودها العنصر الحاسم فى إنجاز التطور، هذا البعد هو الذى يقدم لشهريار ـ للسلطة الذكرية الغاشمة للقانون الأبوى المتسم باستبداد يحمل فى ثناياه مقومات دماره الداخلى ـ الخلاص. لقد أتاح هذا الجانب الإنسانى لشهريار الخلاص، كما قدم له نموذجا أنثويا مخالفا ـ نموذجا آخر غير نموذج الأنثى المتمردة التى تقلب سيادته عبودية ـ إنه النموذج العقلى، النموذج العارف الذى يطوع بالمعرفة عالم الخطر والغموض والإبهام .

والجدير بالذكر أن شهرزاد سعت إلى تحقيق إنجازها بالكلمة؛ بالحكاية وبالقصة، وهى تقيم الدليل على أن المعلم الأول هى «الأم» الراوية ، الأم التى تحكى، الأم التى تكون لوليدها مرآة تجلو له غوامض عالمه وتفتح له باباً للأمل فى إعادة بناء هذا العالم وترويض مكامن الخطر فيه. هى، بإيجاز شديد، المرآة التى تنير ظلام هذا العالم المحفوف بمخاطر ذات طابع اضطهادى يدور فى حلقاته المفرغة دون أن يجد سبيلا ـ وحده وبمفرده، وبسلطته الغاشمة ـ للخروج منه .

شهرزاد، إذن، بعض من شهريار، هى شقه الآخر، مرآته يرى فيها نفسه ويجسد من خلالها وجوده ويحقق هذا الوجود لا بما هو جمود وحالة استاتيكية ساكنة ثابتة لا تحول فيها ولا حياة ولا صيرورة، بل بما هو وجود قوامه الصيرورة الدائمة والتحول المستمر، لذلك نراه عبر (ألف ليلة وليلة) ينصت ويتعلم ويتغير ويتحول حتى يقلع فى نهاية الأمر عما كان عليه من بنيان اضطهادى، فيصير زوجا وأبا وحاكما عادلا.

وفى النهاية، لا يستطيع منشغل بالتحليل النفسى أو مشتغل به أن يمنع نفسه من أن يرى فى شهرزاد شيئا شبيها بالمحلل النفسى، وأن يرى فى شهريار شيئا شبيها بالمريض النفسى، وأن يرى فى حكايات شهرزاد شيئاً شبيهاً بجلسات التحليل النفسى. على أن الطريف حقا ذلك الاختلاف المحير، ففى جلسات التحليل النفسى يتحدث المريض وينساب كلامه وينصت المحلل متخذا دور المستمع، أما فى (الليالى) فنجد الأمر على عكس ذلك؛ تتحدث شهرزاد وينصت شهريار ، ومع ذلك يتحقق لشهريار الشفاء عندما «أنصت» إنصاتا صادقا ، حقيقيا ، فكان التحول والتغير، أو قل بلغة التحليل النفسى: الاستبصار.

ولكن ماذا يعنى لدينا هذا التبادل فى المواقع وما تفسيرنا له ؟ الرأى عندى أن شهرزاد هى «صوت» شهريار نطق به لسان شهرزاد عندما عجز شهريار عن الكلام فوقع أسير فعل القتل .

على أن الامتزاج النرجسى وما يلازمه من ذلك التعيين الذاتى «الانصهارى» Fusional يجعلنا نرى أن شهريار قد وجد «ضالته» ، أعنى أعمق أعماقه، فى شهرزاد. إن شهرزاد هى حقا وفعلا «شقه» الآخر الذى لا يكون له بغير استعادته وجود مكتمل .

وأخيرا، لقد تتابعت الأفكار التى كنا نرغب فى أن نمهد بها لطرح نموذج من نماذج حكايات شهرزاد نفسها، لنرى فيه معنى هذا «الخطاب» الذى به ينفتح الباب أمام شهريار لخوض غمار هذه التجربة الفريدة؛ «تجربة» المعرفة بما هى شفاء لا يتحقق إلا فى علاقة بآخر.

وبرغم أن عناصر هذا «العمل» الإبداعى المذهل (ألف ليلة وليلة) قد تشكلت عبر عصور وقرون مضت، واكتملت صورتها المعروفة لنا الآن قبل ميلاد التحليل النفسى والعلوم الإنسانية بعامة، فإننا نجد فيها ذلك الحدس العميق بأعمق أعماق النفس البشرية، كما نجد فيها البرهان الساطع على أن أخطر ما فى الوجود الإنسانى هو اللغة والكلام .

فوضى الجنس، التحرر، الخضوع:

عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى
فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة

سمر عطار*
جيرهارد فيشر**

القصة الإطارية

البناء المركب ووحدة الموضوع

لا جدال فى أن شهرزاد، راوية حكايات (ألف ليلة وليلة)، تحتل مكانتها ضمن أشهر الشخصيات النسائية الأدبية التى عرفناها. امرأة أحبها وقدرها القراء فى كل مكان لما تتميز به من صفات إنسانية. مع ذلك فإن قصة شهرزاد الخاصة، تلك التى تشكل إطار المجموعة، لا تحظى بمثل الاهتمام الذى تحظى به كثير من الحكايات التى ترويها، والتى تدور حول الترحال والمغامرة، والسحر والحب. ولم تناقش بما فيه الكفاية الخصائص البنائية للقصة الإطارية، وما تنطوى عليه من معانٍ من حيث الموضوع: وهو قصور كبير، بالنظر إلى ما تتمتع به (ألف ليلة وليلة) من شهرة فى الأدب العالمى. وقد نزع الدارسون إلى التشكك فى القيمة الأدبية لهذه القصة الإطارية، وفى قيمة الإنجاز الذى حققه أوائل المؤلفين/ الجامعين المجهولين عندما قاموا بضم عدد من القصص المفردة كى تنشأ الحكاية الافتتاحية كما نعرفها اليوم. ومنذ عهد قريب فقط وجدنا محاولات من بعض النقاد لإعادة تقييم وظيفة هذه القصة الإطارية. وسوف نناقش بعض هذه الإسهامات فى نهاية هذا المقال.

إن الدراسة الضخمة التى وضعتها ميا جيرهارد Mia Gerhardt بعنوان «فن القص-The Art of Story-Telling» وخصصتها لتحليل أساليب القص فى (ألف ليلة وليلة)، تتبنى وجهات النظر السلبية التقليدية فيما

* سمر عطار أستاذة الأدب العربى واللغة العربية بجامعة سيدنى، أستراليا.
** جيرهارد فيشر رئيس مدرسة الدراسات الألمانية بجامعة نيو ساوث ويلز بسيدنى، أستراليا.
ترجمة أنسية أبو النصر.

يتعلق بالميزات الأدبية للقصة الإطارية. وتخصص المؤلفة لتفسيرها مساحة لا تتعدى بضع فقرات، مشيرة إلى ما تصفه «بذلك الجو من الغرابة والشذوذ الذى يغلفها ولا يمكن تحديده» وكيف أنها «ملفقة.. ومؤلفة من قطع وشذرات»[1]. والواقع أن تفسير جيرهارت ليس سوى ترديد للرأى الذى كان قد سبق أن عبر عنه ديروف Dyr-off منذ عام ١٩٠٨، عندما قال فى نقده لذلك القصاص المجهول إنه «فنان غير مهم. وهو يستخدم قطعاً وشذرات مختلفة لخلق شىء جديد دون أن يقدم أى شىء من عنده»[2]. وطبقاً لرأى جيرهارت، فإن القيمة الوحيدة للقصة الافتتاحية opening story، تكمن فيما تتميز به من «إثارة بسيطة وساحرة»[3] ومن «حبكة قوية» تظل (مع ذلك) ـ كما تعترف المؤلفة على نحو غير متوقع، مناقض لرأيها السابق ـ من أهم ما فى الكتاب من إنجازات فنية»[4].

وقد كان إيمانويل كوسكين Emanuel Cosquin هو أول من عرَّف «القطع والشذرات» بردها إلى ثلاث حكايات شعبية ذات أصل هندى منفصلة ومستقلة فى الأصل[5]. ويلخص إينو ليتمان Enno Littmann الأجزاء الثلاثة فيما يلى:

١ ـ قصة رجل يتملكه الحزن لخيانة زوجه له، لكن خفف من حزنه ما عرفه من أن أحد العظماء قد أصابته محنة مماثلة.

٢ ـ قصة مارد أو جنى تخونه زوجه أو أسيرته مع رجال كثيرين على نحو غاية فى الجرأة والقحة.

٣ ـ قصة فتاة ذكية تستطيع ببراعتها فى القص أن تدرأ شراً يتهددها أو يتهدد أباها أو يتهدد كليهما[6].

مع ذلك، فإن هذه التركيبة الموجزة لا تكفى أبداً لتغطية نسيج القص المعقد فى القصة الإطارية، إذ تهمل القصة التى يرويها الوزير، وهى خرافة Fable مدخلة تتضمن بدورها خرافة أخرى. كذلك لا يقدم هذا البيان بالقصص الأصلية التى دخلت فى تركيب الإطار، سبباً معيناً يفسر لماذا تم أخذ هذه القصص التى كانت مستقلة فى السابق وربطها معاً على هذا النحو الخاص الذى ظهرت به فى (ألف ليلة وليلة). والتفسير الذى يقدمه ليتمان والذى يقول بأن الجزأين الأولين قد أضيفا لتبرير قسوة الملك الذى «ربما كان فى الأصل مجرد صورة من شخصية الفارس قاتل زوجاته» Knight Blue-beard.

هذا التفسير لا يعدو أن يكون مجرد تخمين ولا يقدم برهاناً مقنعاً[7]. ويفتقر إلى الإقناع أيضاً ذلك الاستنتاج الذى توصل إليه إليسيف Elisseeff بأن قصة الملكين الأخوين قد أضيفت إلى القصة الأصلية لشهرزاد وأختها بهدف تحقيق السيمترية[8].

إن النقاد الذين انصبت تعليقاتهم على أصول الأجزاء المختلفة للحكاية الافتتاحية يعجزون عن إدراك قيمة البنية الأصيلة والمغايرة تماماً التى تبرز عنهما ضمت معاً تلك القصص التى كانت منفصلة فى السابق. فبرغم أن التقسيم الثلاثى يظل موجوداً، فإننا نلاحظ ظهور مبدأ تنظيمى جديد بشكل واضح. ويمكن قراءة القصة الإطارية باعتبارها سلسلة تتكون من ثلاثة أحداث قصصية:

١ ـ قصة الملكين، ومحنة خيانة زوجيهما لهما، ثم ما تلا ذلك من مواجهة بين الأخوين والمرأة التى حبسها الجنى فى الصندوق. والموضوع هنا يدور حول خيانة المرأة، ومخالطتها لرجال عديدين. وهكذا تصبح القصتان قصة واحدة فى الشكل الجديد للقصة الإطارية. وينتهى هذا الحدث القصصى بعودة الملك إلى قصره، ويمهد بذلك لظهور شهرزاد.

٢ ـ قصة الوزير وابنته. وموضوع هذا الحدث القصصى يدور حول العلاقة بين الأب وابنته، ومسألة

التحرر والطاعة. ويتضمن حكاية الثور والحمار، التى تتكون فى الواقع من خرافتين يرويهما الوزير لشهرزاد. وعلى مستوى آخر، نجد أن هذه القصة تصف علاقة زوج بامرأته، كما يستدل من «الرسالة» التى تتضمنها الخرافة الثانية الداخلية «الديك والدجاجات» والتى تدور حول التاجر الذى يؤكد سلطانه على زوجه. وينتهى هذا الجزء بإدراك الأب أنه لا يستطيع حمل ابنته على تغيير رأيها.

٣ ــ قصة شهرزاد والملك شهريار. ولا ينتهى هذا القسم الأخير إلا بختام كتاب (ألف ليلة وليلة) بكامله، أى عندما يكتمل الإطار. وموضوع هذا الجزء هو العلاقة بين المحبين؛ حيث تشكل سطوة الملك وخضوع البطلة عناصرها الرئيسية.

والأجزاء الثلاثة للقصة الإطارية تعالج صوراً مختلفة للقضية نفسها: فهى تعرض مظاهر العلاقات المختلفة بين الرجل والمرأة. كما أن الأشعار المقحمة التى تتلوها امرأة الصندوق، تعالج الموضوع نفسه.

يصف القسم الأول من القصة اللقاءات بين العشاق، وهم هنا زوجا الملكين وعبيدهما، والملكان وامرأة الصندوق. والعنصر المشترك الذى يربط بين مرحلتى هذا القسم من القصة يتمثل، من حيث الموضوع، فى التركيز على فوضى الجنس باعتبارها سمة مشتركة بين جميع النساء اللائى يدور حولهن هذا القسم؛ ومن حيث البنية، فى تكرار فعل الخيانة والازدواج المتزامن لعملية إذلال الرجال. ويوظف القسم الثانى كعنصر تثبيط قبل حدوث الذروة وهو اللقاء بين شهريار وشهرزاد. فهو من ناحية الموضوع يقدم مظاهر جديدة للعلاقة بين الذكر والأنثى، وهى هنا حالة ابنة متحررة تنتصر على أبيها فى جدال يقع بينهما، بينما نجد فى الخلفية نموذجاً آخر للعلاقات بين الذكر والأنثى يحاول إضفاء الشرعية على العلاقة السلطوية القائمة بين الزوج والزوجة. وأما الجزء الثالث من القصة الإطارية فيكرس لموضوع القوة والخضوع، أو لقبول شهرزاد الإذعان لإرادة الملك وسيطرته؛ الأمر الذى يؤدى إلى خلاص المجتمع وتقدمه إلى مستوى أعلى من الحضارة. يعرض هذا الجزء من القصة نموذجاً مثالياً للمهمة التحضيرية التى تضطلع بها المرأة فى المجتمع: علاقة بين طرفين تبدأ بلقاء جنسى يتسم بالعنف الوحشى والتهديد بالموت، ولكنها تنتهى بأن يتحول بطلا القصة إلى حبيبين ثم يصبحان زوجاً وزوجة وأبوين لأبناء. والنتيجة صورة من الحب الرومانتيكى داخل يوتوبيا مجتمع مسالم متوافق.

وبهذا يتضح أن القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) ليست أبداً عملاً قصصياً مشوشاً فج البناء، ولكنها عمل محكم التأليف يتكون من عناصر، برغم أنها تنتمى إلى قصص منفصلة فى السابق، إلا أنه قد تم نسجها معاً ونظمها فى مونتاج أدبى بارع لتعطى معنى موحداً وإن كان مركباً وغير مباشر. والنتيجة هى قصة جديدة وأصلية، تضاهى فى سحرها وقوتها أيًّا من تلك القصص التى تحكيها الراوية على مدى ثلاث سنوات خيالية من القص. إنها ترتقى إلى مستوى الحكاية التثقيفية والتهذيبية التى تؤسس نموذجاً اجتماعياً ــ ثقافياً للأنوثة ونمطاً للعلاقة بين الذكر والأنثى بوضوح تصويرى ربما ليس له مثيل فى الأدب العالمى. ونود فيما يلى أن نقدم تفسيرا للقصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) عن طريق إعادة بناء الحكاية وفقاً للخطوط التى ذكرناها، بتأكيد الخصائص البنائية والقصصية، وكذلك بالتعليق على انسجامها من حيث الموضوع، وعلى الرسالة الاجتماعية ــ الثقافية التى تتضمنها قصة شهرزاد[٩].

النشاط الجنسى وعملية التحضر:

نحب أن نبدأ بإعادة حكى القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة). هناك ملكان، أخوان، اكتشف كلاهما خيانة زوجه. وهاتان المرأتان، برغم أن كلاً منهما تعيش فى مدينة بعيدة عن المدينة التى تعيش فيها الأخرى، قد خانتا الزوج فى ظروف متشابهة، وذلك بمضاجعة عبيدهما أثناء غياب الملكين عن قصريهما. وتولّد تجربة خيانة الزوجة شعوراً حاداً بالفظاعة والإحباط لدى الأخوين، فيرحلان بعيداً عن عاصمتى مملكتيهما ويلوذ كل منهما بالآخر بحثاً عن السلوى. وهكذا، تحت شجرة فى أحد المروج بالقرب من نبع للمياه العذبة بعيداً عن المدينة يصادفهما خطر رهيب: وحش جنى يبرز من المحيط حاملاً صندوقاً. لكنه لحسن الحظ يستسلم للنوم تحت الشجرة التى أسعف الوقت الأخوين بالاختباء بين أغصانها. وتخرج من الصندوق امرأة جميلة هى أسيرة ذلك الجنى. ونعلم أنه قد اختطفها فى يوم زفافها واحتفظ بها حبيسة فى صندوق آخر حفظه فى قاع البحر خشية أن تخونه. ويتم سرد الأحداث التى تتلو ذلك ببساطة صريحة وممقوتة: فما إن تلمح المرأة الجميلة الأخوين المختبئين فى أعلى الشجرة حتى ترغمهما على النزول ومضاجعتها، وتهدد بإيقاظ رفيقها الوحش إذا لم يذعن الرجلان لرغبتها. وعبثاً يأخذ الملكان فى التوسل والمناشدة، وترد امرأة الصندوق على احتجاجهما مستشهدة بأقوال الشعراء الذين كتبوا عن قوة الجنس لدى المرأة التى لا تعرف حدوداً ولا يمكن كبحها. وتتجرد المرأة من كل حياء، فترغم الملكين على تلبية رغبتها واحداً تلو الآخر، وعلى مقربة من الجنى، وبعد ذلك تطلب منهما إعطاءها خاتميهما لتضمهما فى زهو إلى حلقة بحوزتها تضم بالفعل خمسمائة وسبعين خاتماً: لجميع الرجال الذين سبق لها إخضاعهم لرغبتها.

إن الرسالة التى تبلغ الرجلين واضحة: إن النشاط الجنسى لدى المرأة لا يشبع ولا يمكن كبحه. إن امرأة الصندوق التى لا يذكر اسمها أبداً ـ مثلما تظل الزوجان الخائنتان دون تسمية ـ تقدم رؤيا كابوسية للنشاط الجنسى الأنثوى كما يرى من منظور ذكر يشعر بتهديد هذه الرؤيا له تهديداً واضحاً. ويجرى تصوير الدافع الجنسى لدى امرأة الصندوق على أنه السمة المميزة والخاصية الغالبة لشخصيتها؛ فهذا الدافع هو الذى يمدها بالقوة التى تمكنها من السيطرة على رفيقها الجنى. وهو دافع من القوة بحيث لا يمكن احتواؤه: فبإمكانها أن تهرب من أى سجن مهما بلغ إحكامه، حتى ولو كان هذا السجن قاع البحر، لكى تخون صاحبها ومالكها مع رجال آخرين. كما يمدها ذلك الدافع الجنسى بقوى من المنطق والدهاء تمكنها من الانتصار، المرة تلو المرة، على المحاولات التى بذلها سجانها الجنى للاحتفاظ بها لنفسه.

ويتم سرد هذه الجزئية من القصة، الخاصة بالمواجهة بين الأخوين وامرأة الصندوق، بصراحة واضحة فى التعبير لسبب بسيط ولكنه قوى، هذا السبب هو إحداث صدمة لدى القارىء لكى يدرك أن جهود الرجل للسيطرة على النشاط الجنسى للمرأة محكوم عليها بالفشل. القصة تقول إنه لامفر من تلبية حاجة المرأة إلى إرضاء رغباتها الجنسية على الفور: فكأنها قوة من قوى الطبيعة الغاشمة التى تحطم كل ما يصادفها من قيود وحواجز. وهنا تتأكد الملاحظة التى أبدتها إيفلين سالّيروت Evelyne Sullerot من أن «أىّ عكس» للأدوار أو الخصائص الجنسية التقليدية والمتعارفة «سوف يخلق إحساساً بالفضيحة»(١٠). إن انتهاك امرأة الصندوق للعرف الاجتماعى، بسعيها إلى الرجال وإصرارها على أن تكون الطرف المهاجم، لابد أن يخلق «انطباعاً بأن العالم قد انقلب رأساً على عقب» وأن «الزمن قد اختل»(١١)، بل ربما كان الأمر الذى يسبب صدمة أشد هو إدراك أن سعى امرأة الصندوق للرضاء الجنسى إنما هو غاية فى حد ذاتها، لا تخرج عن نطاق مبدأ اللذة،

وأنها لا ولن تقبل تهذيب ذلك الدافع الغريزى لديها عن طريق الاعتراف بالقيود الاجتماعية ـ الثقافية، أو بالضغوط المفروضة على النساء لتحديد النشاط الجنسى لديهن بوظيفة الإنجاب. إن امرأة الصندوق هى امرأة بلا أطفال، ولم ينتج عن لقاءاتها مع كل هذا العدد من الرجال (٥٧٠) أن صارت أما. إن اللذة والرضاء الجنسى وحدهما هما ما يدفعاها للسعى إلى الرجال. هذه الفكرة المتطرفة، التى تنأى عن المثال الاجتماعى للأمومة فى مجتمع قائم على النظام الأبوى، إنما هى، بلا ريب، تحد واضح لسيطرة الرجال مما يتطلب تصحيحها على الفور[١٢]. مع ذلك، فإن قوة امرأة الصندوق قد تنفي عنها «صفة التحضر» بمعني أنها قد تحولت إلي امرأة من نوع آخر. وكما تبين خاتمة القصة، فإن هذا التصحيح لا يمكن إحداثه إلا من خلال تضامن النساء أنفسهم. وهكذا نشأ الحاجة إلى نموذج جديد لدور الأنثى.

وبعد المواجهة مع امرأة الصندوق يعود الملكان، ويقرر الملك شهريار الانتقام من جنس النساء بإقامة حكم إرهابى يقضى بأن تقدّم له فتاة عذراء كل ليلة ليقضى وطره منها ثم يقتلها فى الصباح: فذلك هو السبيل الوحيد، كما يتضح من مثال امرأة الصندوق، لضمان إخلاص المرأة. وبهذا يكون المسرح قد تهيأ لظهور شهرزاد، التى تنجح فى النهاية، بإخلاصها وحبها وذكائها، فى تحويل الملك من طاغية مستبد إلى حاكم عادل، إنسان. على هذا النحو تصف القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة) عملية إحلال شهرزاد محل امرأة الصندوق بوصفها رفيقة للملك، وتصف فى الوقت نفسه كيف تم بذلك إنقاذ مجتمع يتهدده الاضطراب والتحلل، والارتقاء به إلى درجة أعلى من النظام والمسؤولية الاجتماعية.

إن قصة شهرزاد التى وضعها مؤلفوا جامعو حكايات (ألف ليلة وليلة) المجهولون إطاراً للمجموعة، هى بمثابة صورة أدبية لعملية التحضر التى بذل الفلاسفة والشعراء وعلماء الاجتماع المحاولات منذ القدم لإعادة بنائها وتحليلها[١٣]. وهى تتضمن المكونات الكلاسية نفسها من حيث إطار القص والخيال والرمز التى يمكن أن نجدها فى أبنية مشابهة. فهناك التعارض بين المدينة باعتبارها مكاناً لحضارة ناشئة، ومملكة الرجل/ الرجال والقانون والنظام، وبين البيئة الطبيعية التى توحى بالحياة والخصب. وهناك أيضا المحيط، موطن امرأة الصندوق الذى يتضح ارتباطه بقوة الجنس لدى الأنثى، ويظل بمنأى عن متناول الجهود التحضرية: قوة هائلة من قوى الطبيعة خطرها ماثل على الدوام. وهناك فوق ذلك، سلسلة الربط التقليدية المكونة من الجنس/ المرأة والجنس/ الشر، التى تعتبر الغريزة الجنسية لدى النساء قوة شيطانية وحشية فى حاجة إلى أن تحبس وتقمع. وهذه النظرة الأخيرة بوجه خاص، بمثابة عامل لإضفاء الشرعية لتأكيد أن المجتمع «المتحضر» الناشيء بعد هذه المواجهة لابد أن يهيمن عليه الرجال. ينبغى إذن أن يتم تفسير عملية التحضر داخل سياق مجتمع يقوم على نظام السلطة الأبوية. وهو مجتمع يرى بالطبع، من منظور الرجال الذين يفرضون قيمهم ويعززون من سيطرتهم على النساء، أى مجتمع بحكمة ملكان أخوان يزعمان لنفسيهما الحق المطلق فى السلطة والسيطرة، انطلاقا من موقع الضحية، ضحية خيانة النساء، وضحية الرغبة الجنسية لديهن[١٤].

لقد بين فرويد أن عملية التحضر تنطوى على مسألة لابد فيها للرجال والنساء على السواء من أن يتغلبوا على حاجاتهم الجنسية الغريزية وأن يتجاوزوها ويتساموا بها من أجل تحقيق ذاتية مكتملة. وعن طريق «الثقافة» يتم ضبط حاجاتهم ورغباتهم الجنسية، وقمعها وتهدئتها. فلا يمكن أن يكون هناك تحضر دون عملية كبح وتسام. غير أن فرويد يغفل أو ربما (بسبب تركيزه

على المجال البيولوجى - السيكولوجى وليس الاجتماعى - التاريخى) لا يولى اهتماماً كافياً للعوامل الاجتماعية - الاقتصادية والأبنية الاجتماعية - السياسية داخل مجتمع معين، التى تؤثر على طريقة تطور الحضارة تاريخياً. ولهذا فقد ذهب هيربرت ماركيوز Herbert Marcuse إلـــى تحليل نمط معين من القمع أطلق عليه «فائض القمع» Surplus-repression الذى قد لا يكون حتمياً أو ضرورياً فى عملية التحضر، لأن فاعليته ترجع إلى «الأسس التى يتضمنها مبدأ واقعى معين» يتصل على سبيل المثال بالتقسيم الاجتماعى للعمل أو « استمرار نظام الأسرة القائم على الزواج الأحادى وعلى السلطة الأبوية». ويتجلى هذا المظهر بوضوح فى قصة شهرزاد الإطارية: تنطوى العملية على قمع النشاط الجنسى لدى الأنثى فى مجتمع يخضع لهيمنة الذكر حيث تعد العلاقات الجنسية أيضاً وأساساً، علاقات سلطة وملكية. وفى حين يتم تصوير امرأة الصندوق بوصفها شخصية شيطانية تهديدية، فإن الملكين يظهران نموذجين مثاليين للتحفظ والاعتدال الجنسى. إن النشاط الجنسى لديهما ليس موضع نقاش، إنما النشاط الجنسى الأنثوى هو الذى يشكل خطراً يتهدد مجتمع قائم على مبادىء النظام الأبوى، ويمثل تحدياً واضحاً للنظام الذى يقضى بانتقال اسم الرجل وملكيته ومكانته وسلطته من جيل إلى الجيل الذى يليه. وليس من قبيل المصادفة أن شهرزاد قد أنجبت للملك ثلاثة أبناء خلال الأعوام الثلاثة التى عاشرته فيها، مما ضمن استمرار نظام الحكم القائم على السلطة الأبوية.

إنه إذن النشاط الجنسى الأنثوى كما يتم تصويره فى القصة المروعة لامرأة الصندوق الشيطانية النهمة التى ترغم الملكين على مضاجعتها، هذا النشاط هو الذى ينظر إليه بوصفه خطراً يتهدد تماسك مجتمع يصر الرجال فيه على السيطرة والسيادة. ودعوى الملكين بامتلاك النشاط الجنسى لزوجيهما ليس موضع نقاش فى حكاية شهرزاد، وكذلك حقهما فى قتل زوجيهما بعد اكتشاف الخيانة. ولكن عندما يفقد الملك شهريار كل قدرة على الحكم على الأمور، عندما يلجأ إلى اغتصاب العذارى وقتلهن الواحدة بعد الأخرى، عندئذ فقط كان لابد من رده إلى الصواب. وعلى الرغم من أنه لا يوجد فى القصة تبرير لقسوة الملك الوحشية فإن هذه القسوة أمرموضح ومفسر، والدافع إليها مشروح؛ ألا وهو التجربة التى مر بها وتعرض فيها للخطر الداهم من قبل النشاط الجنسى للمرأة. وإذن فمهمة شهرزاد هى أن ترشده داخل الحدود المتعارف عليها للمجتمع الإنسانى. ولكن لابد من أن نوضح أن القصة لا تضع دعوى الملك بحقه المطلق فى السيطرة على النشاط الجنسى لزوجه موضع المناقشة.

التحرر ونموذج دور الأنثى:

إن شخصية امرأة الصندوق ذات الدافع الجنسى الشره ليست نادرة فى الأدب العربى بأى حال من الأحوال. فهذه الشخصية شائعة فى الكتابات الأدبية المسهبة التى تدور حول النشاط الجنسى حيث تظهر «المرأة المتبجحة»، (وهو الوصف الذى أطلقته عليها فاتنا أ. صباح Fatna A. Sabbah)، بوصفه صورة متكررة تعكس خيالات الذكر وهمومه[١٦]. ولكن القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة) وحدها هى التى تعرض هذه الشخصية نموذجاً موازياً ومقابلاً لنموذج دور الأنثى الإيجابى الذى يتمثل فى شخصية شهرزاد. مع ذلك، فإن شهرزاد لا تتطابق على الإطلاق مع صورة الدور «النمطى» للمرأة «الأنثى»، كما تصفها بيتى فريدان Betty Friedan، على سبيل المثال، التى تتسم بافتقارها إلى الذاتية[١٧]. يقول بيرتون فى ترجمته: إن شهرزاد «قد جمعت ألف كتاب من حكايات تتصل بالأجناس القديمة والحكام الراحلين. ودرست أعمال الشعراء وحفظتها عن ظهر قلب. كما درست الفلسفة والعلوم والفنون»[١٨]. إن

كثيرة: فهى تعرف تمام المعرفة من تكون وماذا تريد؛ وهى مثقفة؛ ولديها الفطنة وروح الفكاهة، والفراسة، ورهافة الحس، إلى جانب امتلاكها مهارات كثيرة فى فن المعاملات الاجتماعية. وهى بالإضافة إلى ذلك شخصية تتمتع بالاستقلالية كما يتضح من موقفها فى مواجهة أبيها. إذ ينهيها عن التطوع للزواج من الملك لكنها ترفض الإذعان له وتصر على المضى فى الطريق الذى اختطته لنفسها. وإذا كان لنا أن نعد أحد المعانى الأصلية لمصطلح «التحرر» فى القانون الرومانى إشارة إلى تحرر الأنا من سلطة الأبوين المتمثلة فى شخصية الأب القوى المهيمن، فمما لاشك فيه أن شهرزاد تعد مثالاً مبكراً جداً للمرأة المتحررة. إنها مستعدة للمغامرة والمخاطرة، تتخذ قراراتها بنفسها، ولا ترضخ لمحاولة أبيها منعها.

وفى محاولة من الوزير لتحذير ابنته من الزواج بالملك، خشية أن تقتل، يقص عليها قصة يهدف منها إلى إقناعها بأن براعتها لن تحول دون عزم الملك على قتلها. وتعد أول مثال للقصة ـ داخل ـ القصة، وهى خليط من الطرفة anecdote والخرافة fable والحكاية التحذيرية cautionary tale، على غرار العديد من الحكايات التى سوف تتبع فى مجموعة (ألف ليلة وليلة). وتصف حكاية «الثور والحمار» كيف أن حماراً حاذقاً يقنع ثوراً بأن يتظاهر بالمرض كى يفلت من العمل الشاق فى الحقل. ولكن، لأن التاجر يفهم لغة الحيوانات، ينتهى الأمر بالحيوان الحاذق إلى أن يصبح هو المغفل الذى يحل به العقاب؛ فالسيد يتغلب على الحمار بسبب مواهبه الخارقة. ورسالة الوزير إلى ابنته واضحة: «لا ينبغى أن تقدرى ذكاءك وبراعتك فوق قدرهما! إذ لن يمكنك التفوق فى الدهاء على سيدك، أى على الملك الذى سيعاقبك». لكن شهرزاد لاتتأثر بحكاية أبيها ولا تحفزها هذه الحكاية على تغيير رأيها. إنها تتبين بوضوح زيف القياس بين موقفها والموقف الذى تصوره الخرافة Fable: فالتاجر قد استمد القوة لينتصر على الحمار الحاذق من عنصر خارق للطبيعة. أما هى فتثق بأن لديها الفرصة، إذا ما أقدمت على المخاطرة، لأن يتفوق ذكاؤها على وحشية وجبروت الملك الذى يفتقر إلى معرفة خارقة مثل تلك التى كان يمتلكها التاجر، نظيره الرمزى فى الخرافة.

وعندما يتبين الوزير أن القصة لا تؤتى الأثر المطلوب على ابنته، يغير من استراتيجيته فى محاولة تثنيها عن عزمها، ويلجأ إلى قص حكاية تحذيرية؛ خرافة ثانية مصحوبة هذه المرة بتهديد واضح. وقصة «الديك والدجاجات»، وهى حكاية غير مثيرة فى حد ذاتها، عبارة عن نموذج لخرافة تقيم إيديولوجية (بمعنى «وعى زائف») لإضفاء الشرعية على هيمنة الذكر، وذلك باستخدامها قالب من عالم الحيوان يمكن تطبيقه فى عالم العلاقات الاجتماعية التى تحكم البشر. إن نموذج السلوك الاجتماعى المتمثل فى ضرب التاجر زوجه لتأكيد سيطرته عليها يستمد سنده الشرعى من العالم الطبيعى المزعوم الذى يفرض الديك فيه هيمنته على الدجاجات فى حظيرة الدجاج. غير أن شهرزاد لا يصعب عليها إدراك أن هذه الرسالة ما هى إلا قياس زائف آخر، وترفض ببساطة تطبيق «المضمون الأخلاقى» لهذه الخرافة على حالتها الخاصة، معارضة بذلك أباها الذى يهددها قائلاً: «سوف أصنع بك مثلما صنع ذلك الزوج بتلك الزوجة»[١٩]. وهى تدرك إدراكاً تاماً أن موقفها ليس بأضعف من موقف أبيها الوزير الذى يقع عليه ضغط كبير لعجزه عن إيجاد العذارى وتقديمهن للملك من أجل زيجات الليلة الواحدة، لذلك فإنها ببساطة تتجاهل أوامره.

وشهرزاد ليست بالمتهورة أو المتمردة الغاشمة. إنها تحقق أهدافها ليس فقط عن طريق المقاومة الصلبة، كما يظهر من المواجهة بينها وبين أبيها، ولكن أيضاً بالفطنة ودقة التخطيط، والمهارة فى التدبير، كما يتضح من

الخدعة البارعة التى تفتق عنها ذهنها للتعامل مع الملك شهريار والسيطرة عليه.. وهكذا تنجح شهرزاد بذكائها وسحرها، ومهاراتها الاجتماعية، فى تغيير الملك الذى يصبح حبيبها وأباً لأبنائها، ويتحول من طاغية إلى حاكم عادل. وتوحى النهاية بحلول عصر ذهبى من السلام والرخاء الذى يعم المجتمع بأسره. فالملك يحكم حكماً إنسانياً، ويتوقف عن الإرهاب والقتل، وبذلك تتحقق «المدينة الفاضلة» حيث يتوفر الانسجام الاجتماعى والسعادة. تلك إذن، كما يستدل من القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة)، هى مهمة التحضير التى تقع على عاتق المرأة: فعن طريق الفضائل الأنثوية المثالية كما تقدمها القصة، عن طريق الجمال والسحر، والحكمة والفطنة، عن طريق الحب والخضوع، ولكن أيضاً عن طريق الثقافة والذكاء وبراعة الإقناع والمثابرة والعمل الهادف، جرت عملية تأسيس مجتمع متحضر على مستوى جديد عال، يمكن للبشرية اتخاذه نموذجاً على مر العصور. إن نموذج دور الأنثى الذى قدمته القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) منذ ما يقرب من ألف عام، يقف اليوم نموذجاً مثالياً لما يمكن وما ينبغى أن تكون عليه المرأة فى أى مجتمع «متحضر». وهو نموذج إيجابى إلى حد كبير، ويبتعد كثيراً عن النماذج التى حفل بها فيما بعد الأدب العربى ـ الإسلامى والفلسفة الإسلامية، والتى صورت النساء بوصفهن أشياء، محكوم عليهن بالصمت والطاعة والخمول (٢٠).

إيديولوجية التحكم والسيطرة:

ولكن بالطبع ليس هذا كل ما فى الأمر. فالنهاية السعيدة لـ (ألف ليلة وليلة) لا يمكنها أن تخفى ما تم التضحية به فى عملية إنشاء هذه الحكاية الإيديولوجية البارعة التى تعرض، من المنظور الذكرى، نموذجاً محبذاً اجتماعياً للعلاقة بين الرجل والمرأة. إن عملية التحضر التى تتمثل فى التطور من شخصية امرأة الصندوق إلى شخصية شهرزاد، تكشف أيضاً عما تم فقده، ذلك هو حيوية الدافع الجنسى الذى يميز رفيقة الجنى المنطلق من قاع البحر. والقوة الغريزية المصاحبة لتجربة اللذة هى التى توفر مثل هذا الحافز القوى فى سعى البشرية لبلوغ السعادة. الشىء الذى فقد هو التجربة الجنسية باعتبارها قوة طبيعية حيوية، لا تعرف حدوداً، وهو جانب مميز فى الطبيعة البشرية وفى سعى الرجال أو النساء الأبدى لبلوغ الرضا والسعادة. وإذا كان التحرر يفهم على أنه التطور الحر لكل الطاقة الكامنة فى الفرد باعتباره بشراً، فإن دور شهرزاد، باعتبارها المرأة التى اضطلعت بمهمة الكبح، والتى تخضع رغباتها لرغبات الرجل. ينم هذا الدور عن وجود قيود على تحررها. والشىء الذى فقد أيضاً، أو بالأحرى، الذى لم يسمح له بالتطور فى مجال دور شهرزاد، هو تطبيق ما تمتلكه من مواهب كبرى على المستوى العام للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، خارج جدران بيتها. فشهرزاد لا تستطيع بأى حال استخدام مهاراتها من الفطنة والبلاغة والقدرة على الإقناع، وما لديها من ذكاء وثقافة، خارج نطاق علاقتها بالملك؛ على سبيل المثال فى مجالات أنشطة الملك، بعد أن يتركها كل صباح: فى الحكومة أو التعليم أو القضاء. ويقول بيرتون فى ترجمته لتلك العبارة التى تتكرر فى النص كثيراً «ثم خرج الملك إلى محل حكمه واحتبك الديوان فحكم وولى وعزل وأمر ونهى إلى آخر النهار» (صبيح ـ١/ ١٨)(٢١).

وفى الناحية الأخرى، تقبع شهرزاد فى البيت فى انتظار عودته. ويتضح تقييد إمكاناتها من واقع أن كل براعتها وعلمها موجه فحسب لتسلية وإمتاع وخدمة شخص واحد هو زوجها. وهكذا تكشف القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) عن أن «عملية التحضر» تؤدى إلى وقوع النساء فى شرك الحياة المنزلية الضيقة، فيخضعن لاحتياجات أزواجهن، ويمارسن دوراً محدوداً لا يتعدى دور الحبيبة/ الأم/ الزوجة وربة الدار، دون أن تتاح لهن فرصة المشاركة فى الحياة العامة للمجتمع على نحو

يسمح بالانطلاق الكامل لقدراتهن. على هذا المستوى، فإن تحرر شهرزاد ومآثرها تحدهما بشكل صارم أبنية وقوانين مجتمع قائم على نظام السلطة الأبوية[٢٢].

والمنظور الذكرى فى القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) لا يفسح مجالاً لمثل هذه الاعتبارات بالطبع؛ وإنما يقدم بدلاً من ذلك بنية إيديولوجية لإضفاء الشرعية على تسلط الرجال وهيمنتهم على النساء. هكذا نجد أن نموذج الدور الذى ترسمه شخصية شهرزاد يبلغ أوجه فى رواية من الحب الرومانتيكى ألقت بظلها على العلاقة بين الملك وراوية الحكايات، وذلك فى الصور versions التى ظهرت لهذه الحكايات فيما بعد وبخاصة الصور الغربية. إن العلاقة الجسدية البحتة والليبيدية بين امرأة الصندوق والأخوين، المتمثلة فى ذلك اللقاء الجنسى الفج الذى يرغم فيه الملكان على إرضاء شهوة المرأة النهمة؛ هذه العلاقة يحل محلها جواب وحشى وجسدى بالمقدار نفسه من جانب الملك شهريار، جواب يهدد وجود المجتمع ذاته. ويكون حل الصراع هو إدخال علاقة من نوع جديد بين الرجل والمرأة. علاقة تتضمن الرغبة — مروضة ومتحضرة - الحب والاحترام المتبادلين، مما يبدو مبشراً بتحقق قدر من التوافق والنظام والسعادة يظهر كأنه خلاصة الجهد البشرى. غير أن النص العربى الأصل أقل مثالية ورومانسية إلى حد كبير. فالصيغة التى تتكرر فى آخر كل ليلة تنتهى فيها شهرزاد من قص حكاياتها: «وقضى حاجته من بنت الوزير»[٢٣]، تبين بوضوح الثمن الذى تدفعه المرأة فى عملية التحضر. فالأصل العربى لا يخفى مسألة التحكم والسيطرة خلف ستار من الرؤية البلاغية والشعرية للحب الزوجى الذى يربط بين الحبيبين فى انسجام وتساو، على عكس ما نجده فى الترجمات الغربية التى تميل إلى الرومانتيكية التى وجدت طريقها فيما بعد إلى الصور versions العربية المعدلة، كما فى نسخة بيرتون، حيث يتعدل التعبير إلى الصيغة التالية: «وناما متعانقين بقية الليل».

والحقيقة أن القصة لا تخبرنا هل يتم إرضاء شهرزاد أم لا؟ والواقع أننا لسنا فى حاجة لأن نعرف. ففى المجتمع القائم على نظام السلطة الأبوية لا يعتد إلا بإرضاء الرجل، ونتيجة لذلك فإن خضوع شهرزاد يعنى الإنكار التام لحاجاتها الجنسية، وإخضاع رغباتها لرغبات الرجل. فبعد انتهائها من القص كل ليلة «يقضى الملك حاجته منها»، لقد أصبحت أداة جنسية. ولا يسعنا هنا إلا أن نذكر القصة السابقة لامرأة الصندوق التى أجبرت الملكين على الخضوع لرغبتها، والتى «قضت حاجتها منهما»، لكى نفهم مغزى هذا البعد الجديد فى النشاط الجنسى الأنثوى. هنا فقط، ومن المنظور السابق لامرأة الصندوق، تتضح تماماً الرسالة التى تحملها الحكاية الافتتاحية لألف ليلة وليلة؛ لقد اكتملت عملية الإحلال للنشاط الجنسى القوى لامرأة الصندوق.

الوظائف التعليمية الأخلاقية والثقافية الاجتماعية:

الجاذبية الموسوعية وتصفيتها

من خلال نموذج دور أنثوى من الخضوع:

شهرزاد وامرأة الصندوق: شخصيتان أدبيتان نسائيتان، وجهان مختلفان للمرأة والنشاط الجنسى الأنثوى. ما الهدف من ربط حكايتيهما معا؟ وما وظيفة القصة الإطارية فيما يتعلق بصلتها بباقى حكايات (ألف ليلة وليلة)؟ هل هى مجرد وسيلة قصية مخلخلة البناء، تعمل بطريقة مصطنعة على تجميع عدد كبير من القصص على نحو لا يتيح للإطار أن يكتسب أى وزن بنيوى خاص به، وبحيث لا يلبث أن يغيب مصير شهرزاد عن مخيلة القارىء؟ تلك هى الجدلية التى تثيرها جيرهارد Gerhardt التى ترى أن عناصر القص فى الإطار من الضعف بحيث لا تستطيع جذب اهتمام القراء. «إن ألف ليلة وليلة لا تتمتع ببناء قوى تمثل مجموعة ذات إطار: إذ يفتقر بناؤها إلى الفكرة. فما إن يبدأ قص الحكايات حتى يأخذ الإطار فى التلاشى

تدريجياً. ولا نلبث أن نأخذ فى نسيان شهرزاد ومأزقها شيئاً فشيئاً»[٢٥]. وقد أكد جيروم و. كلينتون Gerome W. Clinton مؤخراً أهمية القصة الإطارية التى يفترض أنها توفر نوعاً من «السياق» إلى جانب الروابط «الموضوعية والسيكولوجية» مع الحكايات الأخرى[٢٦]. وكانت ملاحظات برونو بتلهايم Bruno Bettelheim[٢٧] حول الدور العلاجى لشهرزاد هو ما أوعز لكلينتون بهذا التفسير للقصة الإطارية. غير أنه من الواضح أن كلينتون أكثر اهتماماً بما يطلق عليه التكوين السيكولوجى للملك، أو «جنونه» المفترض المبنى على «صدمة الطفولة» نتيجة الفشل فى «إقامة رابطة إيجابية مع النساء» فى طفولته وشبابه. ولسوء الحظ، لا يوجد برهان إيجابى كبير يساند مثل هذا التفسير[٢٨]. وعلى الرغم من أن كلينتون يعتقد فى وحدة القصة الإطارية، مثل سابقيه فإنه غير قادر على أن يدرك الصلة الوثيقة بين جميع جزئياتها القصصية فهو يقول إن الخرافتين «لا تلائمان الموضوع بدرجة مقنعة»، ويصفهما بأنهما «غير متميزتين»[٢٩].

وأما الرأى الثالث، فهو لفريال غزول التى تؤمن أيضاً بأهمية القصة الإطارية. وقد لاحظت أنها بمثابة «العنصر الحاسم» فى المجموعة، وأنها «أسرة مثلها مثل» جميع القصص التى ترويها شهرزاد[٣٠]. وتقول غزول إن ما يشد انتباه القارىء ليس فقط الإثارة التى تولدها حالة الصراع الأولى، وإنما «البداية والنهاية ذات الصيغة الثابتة»، فى كل ليلة، التى «تقطع عملية القص بانتظام». هو ما يظل «يذكرنا بدراما شهرزاد»[٣١]. أما الحبكة الدرامية القوية للقصة الإطارية ذاتها، فإنها تترك بصمتها على البناء الكلى لـ (ألف ليلة وليلة) بصفة خاصة. «والخلاصة هى أن تعقيدها وشدتها (القصة الإطارية) يظل يحوم فوق حديث شهرزاد»[٣٢].

وبعد قراءة القصة الافتتاحية لـ (ألف ليلة وليلة)، لا يسعنا إلا أن نوافق على رأى فريال غزول، على الرغم من أننا سوف نستخلص نتائج مختلفة تماماً. فرسالة «ألف ليلة وليلة» تظل محيرة وغامضة»، وفقاً لتفسير فريال غزول، التى ترى أن «صفتها المميزة تكمن فى التوجه الموسوعى encyclopaedic drive: إذ تضم حكايات ووجهات نظر من الكثرة بحيث يستعصى استخراج أية خلاصة إيديولوجية منها»[٣٣]. ولا شك أن هذه الملاحظة تبدو صحيحة تماماً إذا ما نظرنا إلى اتساع هذا العمل وتنوع أصوله وتغايرها إلى أقصى درجة. غير أن هذا الرأى يصدق فقط فى حالة ما إذا كنا سنتعامل مع القصة الإطارية باعتبارها واحدة من بين قصص كثيرة، ولا تتمتع بوضع خاص أو وظيفة خاصة بالنسبة للمجموعة فى جملتها، الأمر الذى يتعارض مع اعتراف غزول نفسها بأهمية القصة الإطارية. ويبدو كذلك أن هناك تعارضاً بين التأكيد بعدم وجود ما يسمى «بالنموذج الموحد» فى المجموعة، وإصرار غزول فى الوقت نفسه على ما تطلق عليه «الوحدة فى التعدد» التى تُرجع غزول أهمية (ألف ليلة وليلة) إليها. مع ذلك فلا تبين لنا غزول بالتحديد ماهية هذه الوحدة أو م يمكن أن تتكون؟

وتتجلى محدودية محاجة فريال غزول فى تعليقاتها على البنية القصصيّة لـ (ألف ليلة وليلة). فالتنوع الهائل فى المجموعة، وما تنطوى عليه حكاياتها من «ثراء وتغاير» «وتعقد فى الموضوعات»، كل ذلك يفضى إلى ما تسميه غزول «بالتذبذب»، أى أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة، ومجموعات متباينة من القيم والأنماط الثقافية. ولدعم حجتها تستخدم المؤلفة النساء، وما يزعم من «تضارب ميولهن»: فهناك نساء «تسيطر عليهن متع الجنس» كما أن هناك «نساء يتخذن مثلاً للسلوك الأنثوى (السوى)»[٣٤]، ويتأرجح القص جيئة وذهاباً بين هذه الفئات المختلفة. وهذا التذبذب يحول دون ثبات منهج القص وينحرف بالقارىء فلا يستطيع أن يرسو بالنص على شاطىء الحياة الاجتماعية الخارجية. ذلك أن الاهتمام يتركز على التحولات داخل نطاق

القص، وبذا تظل عملية القراءة محصورة فى دائرتها الذاتية[٣٥]. وقد يصدق هذا إذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتبارها سلسلة قصص غير مترابطة، قطعة من الأدب توجد فى ذاتها ولذاتها فحسب؛ لكنه بالتأكيد لا يسمح بتفسيرها باعتبارها مجموعة من القصص ضمها إطار واحد، وقام مؤلفون متتابعون بتنقيحها وتنسيقها لكى تقدم إلى جمهور من القراء لاشك فى أنهم سيحتاجون إلى «إرساء» النص على واقع «عالمهم الاجتماعى» كيفما وحيثما كان. ويبقى السؤال عن الهدف المحدد الذى تخدمه القصة الإطارية فى مثل هذا الخطاب الأدبى بين المؤلف/ المؤلفين والقراء.

ومحدودية التفسير الذى تقدمه غزول ناشىء من حقيقة أنها لا تميز بين الراوية فى القصة (شهرزاد) والمستمع إليها (شهريار) من ناحية، وبين راوى قصة شهرزاد/ شهريار، الذى يخاطب جمهوراً تاريخياً حقيقياً من الناحية الأخرى. لاشك أن الهدف من قيام شهرزاد بقص الحكايات داخل الواقع الروائى لعالم (ألف ليلة وليلة) هو «مجرد الحياة، أو المحافظة على البقاء كما تقول غزول[٣٦]. ولكن ما الهدف الذى يقصده القاص الذى كتب (أو القاصون الذين كتبوا) هذه الحكايات بغرض النشر، ولماذا يذهب/ يذهبون إلى هذا المدى لإنشاء قصة جديدة تصبح هى الإطار، بتجميع عناصر قديمة مختلفة لتتكون منها قصة درامية مركبة وموحدة تتميز بالأصالة بشكل مذهل؟ فوق ذلك، فمن المؤكد أنه ليس هناك «تذبذب» داخل الواقع التخيلى للقصة الإطارية ذاتها، ليس هناك غموض ناتج عن تأرجح السرد القصصى الذى يفترض فيه أن يساوى من حيث الأهمية بين جميع الشخصيات والصيغ والنماذج، إلى آخره. لكن القصة تعرض نموذجاً ذا بنية قائمة على الإقناع وتطوراً متسلسلاً يفضى إلى نهاية سعيدة تبلغ ذروتها مع خاتمة (ألف ليلة وليلة)، على نحو غير مسبوق. فالوظيفة البنيوية للقصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) وكذلك قوتها وما بها من إثارة قصصية، كل ذلك يميزها عن الحكايات الأخرى التى تضمها المجموعة.

وتبين كاترين سليتر جيتس Katherine Slater Gittes فى مقالها عن «حكايات كنتربرى وتقليد التأطير فى التراث العربى The Canterbury Tales and the Arabic Frame Tradition» أن إنشاء مجموعات وقصص ذات إطار، سمة مميزة للأدب العربى الإسلامى فى العصور الوسطى، ويعكس فكرة بنيوية يمكن ملاحظتها كذلك فى المبادىء الجمالية التى كانت تحكم أعمال الفنانين والعلماء فى تلك الحقبة. إن إنشاء إطار يبرز كل من المكونات المفردة للعمل كما يبرز العمل باعتباره كلاً، ويتيح عرض «نمط من المعرفة الموسوعية» (الأدب)، إنما هو حيلة قصّية تتضح فعاليتها بشكل ملحوظ فى (ألف ليلة وليلة)[٣٧]. وأما وظيفة الراوية التى تقدم وجهة نظر فردية، تربط بين الأجزاء المفردة وتوحد بين قصص المجموعة كلها، فهى سمة أخرى مشتركة. مع ذلك، فإن (ألف ليلة وليلة) تختلف من ناحية مهمة عن القصة الإطارية النمطية كما تشرحها جيتس. إن قصة شهرزاد قد بنيت بإحكام ووجهت نحو هدف نهائى، أو ذروة يتم عندها حل المسألة المعلقة والمطروحة منذ بدء القصة، ألا وهى مسألة المصير الذى ينتظر الراوية البارعة. فالقصة الإطارية بهذا ليست طليقة أو مفتوحة النهاية: إنها تتميز بنهاية واضحة لا تحول برغم ذلك دون استخدامها إطاراً يضم مثل هذا الكم الهائل من القصص المتنوعة التى لا يجمع بينها شىء سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الراوية الوحيدة، والبعد الثقافى الاجتماعى للقصة الإطارية ذاتها.

ويبدو أن هناك مقولتين اثنتين لعلى الأقل يمكنهما تقديم جواب للسؤال حول مغزى قصة شهرزاد. المقولة الأولى تتصل بالبعد الأخلاقى - التعليمى للقصة. إن البطلة بوصفها الشخصية الإيجابية

تحل محل شخصية سلبية، منشئة بهذا نموذج دور قوى يضع معياراً للسلوك الاجتماعى، ويزيده إقناعاً تلك المقابلة الصارخة بين الشخصيتين المتناقضتين والبديل الصارم المرسوم بدقة وحدّة بالغتين. ولدعم الرسالة المستخلصة تم إقحام أبيات شعرية مقتبسة عن ذلك الشاعر الذى يشبه جمال المرأة ـ فى معرض مدح جمال امرأة الصندوق ـ بأروع الظواهر الطبيعية:

أشرقت فى الدجى فلاح النهار
واستنارت بنوره الأسحار
من سناها الشموس تُشرق لمّا
تبدى وتنجلى الأقمار» (٣٨).

ولكن يجب التعامل مع هذه الرسالة المبالغة فى وصف مفاتن النساء بحذر كبير داخل المنظور الذكرى للقصة. فالجمال من ناحية الرؤية الأخلاقية، لا يعدو أن يكون واجهة خارجية تعمل بوصفها إغراء يدّعى الرجال لمقاومته. وهكذا يتم الاستشهاد بقول شاعر آخر، ونجد أن تلك الأبيات الشعرية التى تحذر القارىء من الوقوع ضحية «خداع الذكاء الأنثوى»، تشكل بوضوح المنظور الذكرى والرسالة الأخلاقية للنص.

والمثير للسخرية أن الأبيات المشار إليها ترد على لسان امرأة الصندوق. إنها ذاتها، مزهوة بحيويتها وقدرتها على الإغراء، هى التى تلقى أبيات الشاعر الذى يدعو بنى جنسه من الرجال إلى أن يتبعوا مثال يوسف وآدم لكى يتجنبوا الخضوع للنساء، وفقد مكانتهم من جراء الجاذبية الجنسية للجنس الأنثوى. مع ذلك، فمن المهم كثيراً أن ينظر إلى الهدف الأخلاقى والتربوى على أنه جزء لا يتجزأ من البعد الثقافى الاجتماعى الأشمل، الذى يمكن أن نتبينه فى ذلك الترويج الأدبى لنموذج دور جديد للأنوثة، وللعلاقات بين الذكر والأنثى، وهو ما يشكل لب القصة الإطارية كما سبق أن بينا. بمعنى آخر، فإن إطار (ألف ليلة وليلة)، يعمل كنوع من المصفاة يتشرب القارىء من خلالها جميع القصص التى تضمها المجموعة. فكأن شخصية شهرزاد ـ من خلال نموذج دورها المحتذى ـ تعلق على جميع القصص التى ترويها وجميع الشخصيات التى تتضمنها هذه القصص، وهكذا، فعندما تروى شهرزاد قصصاً فاحشة عن نساء فاسقات وعن إفراطهن الجنسى، فإن المثال الخاص للراوية يعارض الحقيقة المحظورة والمغرية فى آن، وذلك بتقديم نموذج عكسى، ممثلاً فى شخصيتها، كفيل بأن يلغى الجاذبية «السابقة للتحضر» لتلك الأمثلة القائمة على إرضاء الغرائز والانتشاء الليبيدى. ولا تفتأ الفواصل ذات الصيغة الثابتة التى تقطع حديث شهرزاد على فترات منتظمة، أن تردّ القارىء إلى التفكير فى مصير الراوية/ البطلة. فهذه الفواصل التى تقطع الحكايات تعمل بوصفها منبهاً، يحفز القارىء للتأمل فى أحوال الناس الذين تتحدث عنهم قصة ما، وفى الوقت نفسه، لمقارنة موضوعها وأحداثها بنظائرها فى قصة شهرزاد نفسها. وبالطبع لا يوجد الكثير من أوجه المقارنة فى معظم الحالات، ولكن فى بعض الحالات نجد أن المقارنة تتصل بقضايا مهمة، مثل وضع الرجال والنساء فى المجتمع، أو مسألة السلطة والسيطرة إزاء المقاومة والتمرد.

لقد وجد أوائل من قاموا بتجميع وتأليف (ألف ليلة وليلة) من العرب الذين أعطوا القصة الإطارية شكلها الذى رويت به لأول مرة فى (مروج الذهب) للمسعودى فى عام ٩٤٧؛ وجدوا أنفسهم بصدد عمل رهيب لدرجة الإحباط عندما بدأوا مهمتهم فى وقت ما من القرن الثامن أو التاسع (٤٠). فهؤلاء الكتاب الذين ظهروا فى عصر تميز بالتوسع السريع للإمبراطورية الإسلامية ـ العربية، قد أتيح لهم الاطلاع على رصيد هائل من الكنوز الثقافية لبلدان مختلفة كالهند والصين وأسبانيا واليونان، وفارس ومصر، وبلاد المغرب، وكذلك قلب الجزيرة العربية من الخليج إلى الفرات. وشرع المؤلفون فى تطويع تراث الكنوز الأدبية لأنفسهم ولقرائهم بترجمة «وتعريب» وتعديل القصص التى نجحوا فى دمج عناصرها الجديدة فى عالمهم الأدبى. لم يتركوا شيئاً مما

صادفهم. وواضح أن البعد الموسوعى لـ (ألف ليلة وليلة) هو العلامة التجارية لكتّاب شديدى الاهتمام بجمع أكبر قدر ممكن من المادة المتنوعة، ومؤلفين يدفعهم حماس فائق للبحث عن قصص جديدة ومثيرة وعجيبة دائماً وأبداً. إن عملية إنشاء (ألف ليلة وليلة) تتوازى مع، وتعتبر جزءاً من الازدهار المعاصر لها للفنون والعلوم فى العصر الأول النشط من الحضارة العربية ـ الإسلامية، الذى كان مثالاً «لحركة التجميع الفكرى» فى العالم العربى، على حد تعبير فريال غزول[٤١]. ومثلهم مثل الفلاسفة، وعلماء الرياضة والمعماريين، والباحثين فى الطب، الذين استخدموا مكتشفات الشعوب والبلدان التى توطدت صلاتهم بها، وأدخلوا وطوروا أفكاراً جديدة لتثمر أعمالاً خاصة بهم؛ كذلك فإن المؤلفين العرب قد طوعوا واستخدموا التراث الأدبى الذى تعرفوه، لينقلوه ويصهروه كى يتحول فيصير شيئاً «عربياً» فريداً.

مع ذلك، لم تَخْلُ هذه العملية من الأخطار والمآزق. فكثير من القصص التى جاءت من بلاد أخرى لتصل إلى «الساحة الأدبية» فى مراكز مثل بغداد أو القاهرة تضمنت مادة تمثل إشكالية، بما هى عناصر وثنية أو أوصاف لعادات وقيم اجتماعية لم يكن من السهل إدماجها داخل الدستور المحكم للقانون الدينى وما يصحبه من قواعد النظام الاجتماعى فى مجتمع إسلامى يقوم على السلطة الدينية الصارمة. وفوق ذلك، كان الكثير من الحكايات التى تنتمى إلى الميراث الأدبى للمؤلفين أنفسهم من عصر ما قبل الإسلام؛ تتضمن ملامح مثيرة للجدل مثل قصة امرأة الصندوق وحيويتها التى تفوق الحد، وما تنطوى عليه من وعد/ نذير بالإرضاء الليبيدى اللانهائى، وهى ملامح ربما ولدت أيضاً مشكلة بالنسبة لجامعى حكايات (ألف ليلة وليلة). إلا أن هؤلاء المؤلفين لم يخضعوا هذه المواد المُشْكل للرقابة كما جرت العادة فى معظم الترجمات الغربيّة، التى عمدت إما إلى حذف فقرات بأكملها أو إعادة صياغة أجزاء من النص لتلائم الأذواق والمتطلبات الاجتماعية ـ الثقافية فى المجتمع الإسلامى الأكثر «تحضراً» الذى يشكل جمهور القراء. وفى الواقع أن المؤلفين قد اعتنوا عناية بالغة بتأليف قصة إطارية افتتاحية، تحيط بالأجزاء المفردة للمجموعة كما تفصل بينها، بينما تقدم فى الوقت نفسه منظوراً يسمح بفترة انتقادية ويتيح فرصة للتأمل فيما تحمله القصص من مضامين وأفكار ومسائل تتصل بالموضوع. وهكذا، فعندما تروى شهرزاد، ضمن قصصها الكثيرة، قصة تدور حول النشاط الجنسى الجامح، حول المردة الأقوياء، والملاحدة المهرطقين، فإن النموذج الذى تمثله هى شخصياً، باعتبارها البطلة الذكية والورعة فى الوقت نفسه، يقصد به ضمان التزام القراء بالطريق الصحيح، اجتماعياً وأخلاقياً. وتماماً مثلما تعارض فضيلة شهرزاد وتلغى السلوك الفاحش لامرأة الصندوق فى القصة الإطارية نفسها، فإن حضورها الدائم بوصفها راوية لجميع الحكايات قصد به مواجهة القارىء عند كل مرحلة، بنموذج السلوك الاجتماعى المثالى الذى يتضمن وضعها المتحرر والمستقل نسبياً.

وهكذا نجد أن «المهمة التحضيرية» للمرأة كما تتضح من القصة الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة)، موازية بما هى صورة أدبية، لعملية التحضر» خلال الحقبة المبكرة للحضارة العربية ـ الإسلامية، التى امتدت فيها هذه الحضارة من الأصول الوثنية «البربرية» إلى المنجزات العظمى فى عصرها الذهبى. إن خضوع شهرزاد لسلطة الملك يلقى تبريراً أخيراً له فى فكرة التسليم (فى الإسلام) باعتباره المبدأ الذى تقوم عليه هذه الحضارة. وتتمثل العملية التاريخية لتقدم المجتمع المتحضر فى ظاهرة اتخاذ هذه الفكرة لمعان مختلفة سواء لدى الرجال أو النساء فى ظل النظام القائم على السلطة الأبوية فى ذلك العالم الذى تصفه (ألف ليلة وليلة).

الهوامش :

(١) انظر: Mia I. Gerhardt, **The Art of Story- Telling** (Leiden:EJ. Brill, 1963), p.398.

(٢) اقتباس جيرهارد ص ٣٩٨، هامش ٢ عن K. Dyroff,
"Zur Entstehung und Geschichte des arabischeu Buches 1001 Nacht",
انـظـر: in Die Erzahlungen aus den 1001 Nachten: vollst. Deutsche. Ausg. auf Grund der Burton'schen Engl. Ausg, ed. F. P. Greve (Leipzig, 1908), 12 : 280.

(٣) انظر: Gerhardt p. 398.

(٤) انـظـر: Gerhardt p. 401.

(٥) انـظـر: Emmanuel Cosquin, **Etudes Folkloriques** (Paris, 1922) pp. 265-347.

(٦)
انظر: Enno Littmann, "Alf Layla wa- Layla", in **Encyclopaedia of Islam**, new ed. (Leiden, 1956),p. 362.
ومقال ليتمان صورة مختصرة عن مقالته:
"Zur Entstehung und Geschichte von Tausendundeiner Nacht", the "Anhang" of his translation Die enzahlungen ausden Tausendundein Nachten, (Wiesbaden: Insel, 1976, 1953), 12:pp. 647-738.

(٧) انـظـر : Enno Littmann, **"Zur Entstehung und Geschichte Von Taasendundeiner Nacht,"** P. 668.

(٨) انـظـر : CF. Nikit Elisseeff, **Thêmes et Motifs des Mille et Une Nuits** (Beyrouth: Institute Français de Damas, 1949),P. 35.

(٩) يقوم تفسيرنا على طبعة كلكتا الثانية:
"The Alif Laila or the Book of the Thousand Nights and one Night, Commonly Known as : The Arabian Nights Entertainments,"
التي نشرت الآن كاملة لأول مرة في الأصل العربي مأخوذا عن مخطوطة مصرية جاء بها إلى الهند ماجور تيرنر. Major Turner ، **محرر الشاهنامة** ، والطبعة عن: W.H. Macnaghten, Esq. 4 vols. (Calcutta, 1839-42).

كما استعنا أيضاً بطبعة بولاق الأولى لألف ليلة وليلة (القاهرة ، بولاق ١٢٥٢ هـ/ ١٨٣٦م)، وكذلك ترجمات ليتمان وبيرتون.

(١٠) انـظـر: Evelyne Sullerot, **Woman, Society and Change**, trans.Margaret Scotford Archer.(London:Weidenfeld and Nicolson,1971) p.8.

(١١) انظر: Sullerot p.8.

(١٢) تعليق سوملاميث فايرستون CF. Shulamith Firestone على «النشاط الجنسي المفرط» الذي يشكل خطراً على «التكاثر المستمر الضروري لبقاء الجنس البشري». ويستطرد فايرستون: «كان لابد من تقييد النشاط الجنسي عن طريق الدين وغيره من النظم الحضارية ، حصره في نطاق أغراض التكاثر، بحيث اعتبرت أي متعة جنسية خارج هذا النطاق انحرافاً أخلاقياً أو ما هو أسوأ».
The Dialectic of Sex (New York:Bantam,1971), p.209.

(١٣) من أبرز الأعـمـال في هذا الموضـوع، بالطبع، عـمل فـرويد. وانظر أيضـاً الأعـمـال الآتيـة التي اعـتـمـدت على مؤلف فـرويد:Herbert Marcuse Norbert Elias, **The Civilizing Process** (New York:Urizen)**Eros and Civilization**, (London:Sphere Books,1969 Books,1978).
الذي ترجم عن الأصل الألماني الذي صدر للمؤلف عام ١٩٣٩ بعنوان : **Der Process der Zivilisaton**
أشار برونو بيتلهايم Bruno Bettelheim إلى مهمة شهرزاد «التحضيرية»: في كتابه :

(١٤) **The Uses of Enchantment** (London, Thames and Hudson, 1965).
غير أن تحليل بيتلهايم ــ وإن كان مقنعاً ــ تحده رؤيته شهرزاد باعتبارها الطبيبة النفسانية، التي استطاعت أن تشفي الملك من مرض «العصاب» عن طريق قص حكايات الجنيات (Jaing- tales)، وهو ما يتفق بالطبع مع موضوع بحث بيتلهايم والهدف من كتابته. غير أن بيتلهايم لا يدرك تلك العلاقة السببية بين امرأة الصندوق وشهرزاد، وعملية حلول إحديهما محل الأخرى؛ باعتبارها جزءاً من الصيغة التاريخية والاجتماعية ــ الثقافية الأوسع، التي جرى على أساسها تأسيس المجتمع القائم على السلطة الأبوية وإضفاء الشرعية عليه.

(١٥) انظر: Herbert Marcuse, **Eros and Civilization**, p. 46.

(١٦) انـــظـــر: Fatna A. Sabbah, **Woman in the Muslim Unconcious,** (New York:Pergamon Press, 1984), pp. 3-5.

(١٧) كما ورد في **The Feminine Mystique** (London:Gollancz, 1963)p.81.،

«حبيسة البيت طفلة بين أطفالها، سلبية، ليست لها سيطرة على أي جانب في حياتها، تلك هي المرأة التي كان وجودها لا يتحقق إلا بإرضاء الرجل. كانت تعتمد على حمايته اعتماداً تاماً في عالم لا تشارك في صنعه: عالم الرجل. ولم يكن بمقدورها أن تشب لتسأل ذلك السؤال الإنساني البسيط «من أنا ؟ وماذا أريد؟؟». ومن الواضح أن هذا الوصف لا ينطبق على شهرزاد، على الرغم من أنه يكاد يقترب من وصف حالتها بعد خضوعها للملك.

(١٨) مقتبسة من ترجمة ر.ف. بيرتون:

R.F.Burton's translation, **The Book of Thousand Nights and Night,** printed by Burton Club for private subscribers only, no. 816 (London, 1885), 1:15.

(١٩) انـــظـــر: Burton,p.22.

(٢٠) للاطلاع على دراسة انتقادية عن نموذج الدور السلبي للنساء في العالم الإسلامي، يتميز «بالصمت والجمود» ، الذي يلقى قبولاً عاماً، انظر:

Fatna A.Sabbah, **Women in the Muslim Unconscious**, (New York):Pergamon Press, 1984).

(٢١) انظر: Burton,p.29.

(٢٢) انظر تعليقات إيفلين ساليروت Evelyne Sullerot and عن«الحبس البيتي» . Domestic confinement فـي **Woman, and Society** Change,p.6.

(٢٣) في النسخة العربية لطبعة كلكتا الثانية ص٢٠. وانظر أيضاً ص٩ حيث نجد هذا التعبير يستخدم لأول مرة على لسان شهرزاد نفسها، وذلك في حديثها مع أختها دنيازاد حين تخبرها أن تأتي وتطلب أن تحكي لها قصة بعد أن «يقضي الملك حاجته» من شهرزاد. وانظر أيضاً طبعة بولاق ص ٦ وص ١٤.

(٢٤) انظر: Burton p. 29.

(٢٥) انـــظـــر: Gerhardt, pp. 398 and 400.

(٢٦) انـظـر: Jerome W.Clinton, "Madness and Cure in the Thousand and One Nights". in **Fairny Tales and Society, Il-**sion, Allusion and Paradigm, ed. Ruth B.Bottigheimer,(Philadelphia: University of Pennsylvania Press,1986),pp. 36-51.

(٢٧) انظر هامش رقم ١٤.

(٢٨) يعترف كلينتون نفسه بأن تفسيره مبني على برهان «واه وسلبي» ، ص ٤١.

(٢٩) انظر: Clinton. p 43.

(٣٠) انظر Ferial Ghazoul, "Poetic Logic in **The** Panohatantra and The Arabian Nights", **Arab Studies Quarterly, 5, 1** (1983): 14.

وفي هذا المقال طورت غزول بعض الأفكار التي تضمنتها رسالتها للدكتوراة، «ألف ليلة وليلة: تحليل بنيوي» .

(Cairo: Cairo Assoociated Institution for the Study and Presentation of Arab Cultural Values, 1980).

(٣١) انظر: Ghazoul, "Poetic Logic" p. 14.

(٣٢) انظر: " p.14

(٣٣) انظر: " p.16

(٣٤) انظر: " p.16

(٣٥) انظر: " p.16

(٣٦) انظر: . " p. 17

(٣٧) انـــظـــر Katharine Slater Gittes, "**The Canterbury Tales** and the Arabic Frame Tradition "**PMIA**,p. 98,2 (March 1983): 242.

ولسوء الحظ لا تذكر جيتس **ألف ليلة وليلة** في دراستها.

(٣٨) انظر: Burton p.11

(٣٩) انـــظـــر: Burton, p.13

(٤٠) انظر تعليقات ليتمان Littman على **ألف ليلة وليلة** في:

Encyclopaedia of Islam. new ed. (Leiden, 1956) pp. 360-363.

(٤١) انـــظـــر: Ghazoul, **The Arabian Nights: A Structural Analysis,** p.54.

ليس بالحكى وحده

تشتغل شهرزاد

محسن جاسم الموسوى *

ربما قاد الانهماك فى قراءة (ألف ليلة وليلة) على أنها من أنماط الحكايات الشعبية ، أو أنها كذلك كلاً، إلى التركيز على تركيبة أساس داخل أنماط السرد وأزمانه. فهناك التحذير ، وهناك الاختراق ، فالوقوع فى الشرك وما يستتبعه من استجواب ، فبلوغ الوساطة أو الشراكة ، ومن ثم الانفراج : فالمتوالية تبتدئ مقلوبة لتنتهى عند الوضع الصحيح . لكن هذه التركيبة ما هى إلا واحدة من عدد كبير من مركبات السرد فى (ألف ليلة وليلة) ، كما أنها فى مساق تلك المستنسخة ، أى الآخذة عن الأصول التاريخية ، تبتعد عن هذا الشكل لتعود إليه فى النتيجة كما هو الأمر فى الليلة (٩٥٩، ص ٥٤٥، ج ٢)[١] المأخوذة عن ابن حمدون مثلاً . ومثل هذه القراءات للبنية أو لمساق الحدث تعنى لزوماً إغفالاً للمتن ، أو للخطاب ومعنى تعدداته اللسانية :

ومنذ أن ازدهرت العناية بوظائف الحكاية الشعبية كما قدمها بروب أولاً، وقبل أن يختزلها جريماس ويشارك فى تحويرها أو تعديلها عدد آخر من البنائيين ، تعددت القراءة لـ (ألف ليلة وليلة) وتباينت. لكنها، فى أحسنها حالاً، عند تودوروف مثلاً، لم تزل تتعامل مع الحكايات وفق أساسين رئيسين:

ـ «العجائبى» والمذهل بصفته جنساً أدبياً.

ـ والشخوص أو العوامل بصفتهم ذواتاً للسرد، أو للحكايات ؛ فهم هناك من أجل الحدث لا غير، ما دامت (ألف ليلة وليلة) تأخذ عما يسميه بالأدب الإسنادى؛ حيث تأكيد الاستكمال وفق مبدأ السببية الآنية التى لاتترك مجالاً للقرينة النفسية أو للمناخ الأوسع للنص، فنحن فى هذه النصوص (فى عالم رجالات السرد) مادام كل شخصية قصة ممكنة[٢]. أى أننا إزاء هذه القراءة سنكون معنيين تماماً بذلك الانتظام المتكرر، بتلك التكوينات الثنائية متقابلة أو متوازية للوظائف والعاملين والمحمولات التى تتيح لنا أن نتحدث

(*) أستاذ الأدب الإنجليزى فى كلية الآداب بمنوبة، تونس.

عن انتظامها فى هذا الجنس أو ذاك. أما التعدديات اللسانية التى ينشغل بها أصحاب الخطاب الروائى، فلا مجال لها فى هذا الحقل، أى أنها ستحال ضرورة إلى المتون، إلى فضاءات منسية تنوه عنها؛ حسب كرستيفا أو كريستين بروك روز أو دويت كلرب بين مجموعات النقاد المعنيين بالنص[٣].

ومن جانب آخر، لا يسع المرء إلا أن يتفق مع آراء تودوروف كلما جرى تخصيص السرد، محكياً مرة أو مكتوباً مرة أخرى : فكلما جاءت الصفحات بيضاً بدا نذير الموت واضحاً ؛ وكل ورقة بيضاء يقلبها إبهام الملك كانت توصل له السم الذى يبلغ ريقه وجسده . وتقابل الورقة البيضاء القصة أو الحكاية الموقوفة أو المكبوحة؛ فكل كبح يقابله موت ، هكذا كان الحكيم يموت، بينما كان ملك الصين يوشك أن يقتل الخياط وصحبه لعدم وجود ما هو غريب مسل لديهم، فالخلفاء لا ينامون دون حدث أو مغامرة أو حكاية (الليلة ٣٢٨، ص٥٠٣ جـ١) مثلاً، ولهذا كان أحدهم يصيح بالحلاق (جـ١، ص٩٨): «اصدع رأسى بخرافة خبرك»، لكن الحلاق ينال الطرد بعدئذ: فطلب الحكى قائم، أما النتيجة المستكملة فمرهونة باستجابة القارئ أو المستمع، أى المتلقى داخل النص. وفى مثل هذا السياق، تبدو الحكاية شراء للحياة، وتأجيلاً للموت وتسويفاً ومماطلة أيضاً. لكنها اعتراف مدروس بالفن الذى يركنه النخبة إلى الهامش، فيثأر منهم عبر طريق آخر يجعل G.K. Chesterton فى (بهارات الحياة ومقالات أخرى) يطريه بحب بالغ لابد أن يكون له وقعه فى التأثير على بعض التفسيرات الرمزية للحكاية الإطارية[٤]. وبعده بسنوات طويلة، كان تودوروف يستقدم مهارة الشكلانيين منطلقة من حدودها فى رحاب واسعة تتيحها اهتماماته الأوسع وقراءاته التى تيسر له أن يرصد فيها تكوينات فاعلة، هى البديل المؤقت للقراءة التعميمية لـ (ألف ليلة وليلة) ولتلك المطلقات عنها. فكلما وجد القارئ مكونات متكررة كالعجائبى بأنواعه من أداتى وبلاغى مسرف أو غريب، أو كالخارق أو الغرائبى، سهل عليه أن يتجنب الوقوع فى الدمج والتعميم بشأن حكايات كثيرة متباينة. فهناك تسمية لهذا وذاك من الموتيفات المتكررة أو الأنساق أو البناءات والتراكيب. لكن هذا التمييز يصعب عندما يعنى الدارس بتاريخ الحكايات وأشكالها وانتماءاتها وسلالاتها، ولهذا كانت ميا جيرهارد فى كتابها الذائع (فن السرد القصصى: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة)[٥] (برل١٩٦٣ـ بالانجليزية) تضطر إلى أن تصف الحكايات بأنها سرد شعبى قبل أن تستدرك لاحقاً: فثمة وصف متكرر وصياغة جاهزة مما يطلق عليه الشكلانيون الروس لاحقاً إعلانات السرد من مطالع وخواتم.. إلخ؛ وعندما تستدرك تقول إن بينها حكايات بمستوى قصصى عال(ص٤٢).

ولربما تقود قراءة التعددية اللسانية[٦] فى (ألف ليلة وليلة) من جانب، وأشكال الفعل والحوافز من جانب ثان، وكذلك تسمات التعددية داخل الخطاب بأشكالها وصياغاتها الأخرى المتباينة مع (عجائبى) تودوروف (من صور ورسوم وموسيقى وفصوص مرصودة وأقنعة مذهبة لها فعل الحوافز الحرة) من جانب ثالث، إلى تأملات أوسع فى فضاءات الحكى التى تبقى (ألف ليلة وليلة) تنفتح بهذه الحرية للأذهان والأعمار المختلفة وعلى مر العصور بأهوائها وتمنياتها وخلافاتها:

فالحكاية الواحدة يمكن أن تنفرط فى أخرى، ويجرى تأجيل الأولى فى تناوب ما كما هو الأمر فى «حكاية أبى الحسن العمانى» الذى يمر بالبصرة ثم ببغداد بعدما أجمع له الناس أنه «ليس فى البلاد أحسن من بغداد ومن أهلها»، ويقول أبو الحسن: «وصاروا يصفون بغداد وحسن أخلاق أهلها وطيب هوائها وحسن تركيبها»[٧]: أى أنه يسأل، فينفتح الفعل من خلال الإجابة. والجواب هو خطاب آخر، رأى عام سائد يعنى

ضمناً خضوع ما هو خاص إليه. ولهذا يقول: «فاشتاقت نفسي إليها وتعلقت آمالي برؤيتها فقمت وبعت العقارات والأملاك...». وما يفصح عنه ملفوظه عبارة عن مجموعة من القرائن، نفسية كالشوق والترقب والتعلق، واجتماعية كالمال والثروة. وكل هذه القرائن تحيل على أبي الحسن نفسه وترسم لنا شخصه، وتهيئ لنا استقبال ما يجري في حكايته الأولى ومناوبتها الثانية التي تنتهي بحسه الطاغي بالفجيعة المادية (الليلة ٩٥١ ج٢، ص٥٣٢). ومثل هذه الشخصية العازمة على البذل والمتعة لها لغتها، ولمستقبلها لغة أخرى أيضاً: فعند عقد الصراط بحي الزعفران في الكرخ يلتقي من هو في طلبه، أي طاهر بن العلاء شيخ الفتيان صاحبهم بعدما أخبره الناس عنه قائلين: «كل من دخل عنده يأكل ويشرب وينظر إلى الملاح». أما ما هو خاص فيرد على لسانه:

«والله إن لي زماناً وأنا أدور على مثل هذا.
فيتوجه إليه: يا سيدي إن لي عندك حاجة.
فقال: ما حاجتك؟
قلت: أشتهي أن أكون ضيفك في هذه الليلة.
فقال: حباً وكرامة.

ثم قال: يا ولدي عندي جوار كثيرة منهن من ليلتها بعشرة دنانير ومنهن من ليلتها بأربعين، ومنهن من ليلتها بأكثر، فاختار من تريد».

(الليلة ٩٤٩، ج٢، ص ٥٢٨ ـ ٥٢٩).

أي أن الحوار ينفتح في لغات تتحد بصورة المتكلمين، الثري الباحث عن المتعة والشاب المتجه إلى أجمل حارات الظرفاء والبزازين والصيارفة وأهل المتعة، والشيخ، صاحب الفتيان الذي يقيم داراً بخدمها وحشمها لهذا الغرض. وكلاهما يفصح عن نفسه مباشرة وبعدد من القرائن الدالة. وقلما يتم اللجوء إلى التعمية إلا عند التكنية للمتعة بالضيافة وللاستقبال (ببدل مادي محدد) بالحب والكرامة. وعندما ينتهي ماله في نفقاته الكبيرة تستلطفه ابنة الطاهر وتدفع له فيدفع إلى الأب، حتى عرف الأب بالقصة، فكان ما يلي:

«قال لي: يا فلان..

قلت له: لبيك.

قال: عادتنا انه إذا كان عندنا تاجر وافتقر أننا نضيفه ثلاثة أيام وأنت لك سنة جالس تأكل وتشرب وتفعل ما تشاء.

ثم التفت إلى غلمانه، وقال: اخلعوا ثيابه. ففعلوا. واعطوني ثياباً رديئة قيمتها خمسة دراهم ودفعوا لي عشرة دراهم.

ثم قال لي: أخرج فأنا لا اضربك ولا اشتمك واذهب إلى حال سبيلك وان اقمت في هذه البلدة كان دمك هدراً».

(الليلة ٩٥٠، ج٢، ص ٥٣١).

أي أن إفلاس باث السارد ـ الفاعل في هذه الحكاية أسقط عنه خصوصيته، فهو (فلان) الآن، كما أن الكناية أو لغة الإشارة والتعميم يستعان بها لتبيان ما لا يراد الإفصاح عنه (وتفعل ما تشاء) ما دامت المعنية هي الصبية ابنة المتكلم. أما الفعل فله دلالاته، فخلع الثياب في فضاءات (ألف ليلة وليلة) ليس من باب التعريض والاستهانة فحسب، كما أنه ليس قراراً مادياً، وإنما هو فعل يعني فقدان هوية سابقة، هكذا تلجأ إليه «تودد» كلما غلبت القضاة والحكماء والفقهاء. أما التحذير الأخير فهو جازم لأنه خطاب أمر ولأن وجود مستقبله في الحي يعني انشغال ابنته به، وهو ما لا يتوافق مع مصالح الطاهر بن العلاء الذي وضع ابنته سيدة في ذلك الوجود الشهواني. تقول عنها واحدة من الجواري:

«أتعرف يا أبا الحسن كم ليلتها ويومها؟ قلت لا: قالت: خمسمائة دينار وهى حسرة فى قلوب الملوك»[٨]. ولأنه تاجر استقبل المقارنة بلوعة: «فقلت والله لأذهبن مالى كله على هذه الجارية». أما الأب فلم يحد عن صفاته التى تفصح عنها القرائن اللسانية: «قال: زن الذهب. ثم قال لغلام: اعمد به إلى سيدتك فلانه». لكن الشيخ نفسه، يمكن أن يتراجع عندما تمرض ابنته ويعود أبو الحسن موفور المال، فيقول له: «يا سيدى أين كنت فى هذه الغيبة؟ قد هلكت ابنتى من أجل فراقك»[٩].

فثمة لغة أخرى مليئة بالتوسل والاستلطاف والتفانى؛ أما أبو الحسن نفسه، فإنه ما إن يوقع عقد بيع قرص تعويذ شديد الحمرة ظنه رخيصاً ويعرف من المشترى نفعه وفائدته حتى يكون ما يكون. يقول: «التفت (المشترى) إلى وقال لى: يا مسكين والله لو أخرت البيع لزدناك إلى مائة ألف دينار بل إلى ألف ألف دينار». ويضيف قائلاً للخليفة: «فلما سمعت.. هذا الكلام نفر الدم من وجهى وعلا عليه هذا الاصفرار الذى تنظره من ذلك اليوم» (الليلة ٩٥١ ج١، ص٥٣٢).

أى أن إجابته جاءت استجابة لاستفهام الخليفة عن صفرة علت وجهه، ولم يكن لها من سبب غير حسه بالفجعية المادية. وبينما يمثل الاستفهام الاستهلالى حافظا ثلاث حكايات، فإنه يعنى أساساً بحكاية فص التعويذة الذى وقع لديه. كما أن البنية الدرامية للحوار بينه وبين الراغب فى الشراء والعارف بسر قرص التعويذ تنبنى هى الأخرى على موقف السخرية والمفارقة من جانب وتتسع للتعددية اللسانية التى تساعد فى تأزيم الموقف من جانب آخر؛ فالسارد هو أحد الطرفين المتقابلين، فهو البائع والقادم هو الراغب فى الشراء:

«قال لى: عن اذنك هل أقلب ما عندك من البضائع.

قلت: نعم (وأنا يا أمير المؤمنين مغتاظ من كساد قرص التعويذ) فقلب الرجل البضاعة ولم يأخذ منها سوى قرص التعويذ، فلما رآه يا أمير المؤمنين قبّل يده وقال الحمد لله.

ثم قال: يا سيدى أتبيع هذا

فازداد غيظى وقلت له: نعم

فقال لى: كم ثمنه

فقلت له: كم تدفع أنت

قال: عشرين ديناراً

فتوهمت انه يستهزئ بى

فقلت: اذهب إلى حال سبيلك

فقال لى: هو بخمسين ديناراً

فلم أخاطبه.

فقال: بألف دينار.

هذا كله يا أمير المؤمنين وأنا ساكت. ولم أجبه. وهو يضحك من سكوتى.

ويقول لى: لأى شيء لم ترد على

فقلت له: اذهب إلى حال سبيلك

واردت أن أخاصمه.

وهو يزيد ألفاً بعد ألف.

ولم أرد عليه

حتى قال: أتبيعه بعشرين ألف دينار

وأنا أظن أنه يستهزئ بى

فاجتمع علينا الناس، وكل منهم يقول لى: بعه، وان لم يشتر فنحن الكل عليه ونضربه ونخرجه من البلد

فقلت له: هل أنت تشترى أو تستهزئ

فقال: هل أنت تبيع أو تستهزئ

قلت له: أبيع

قال: هو بثلاثين ألف دينار خذها وامض البيع

فقلت للحاضرين: اشهدوا عليه، ولكن بشرط أن تخبرني ما فائدته وما نفعه
قال: امض البيع وأنا أخبرك بفائدته ونفعه
فقلت: بعتك
فقال: الله على ما أقول وكيل».

أى أن الراغب عارف بما يريد، وأبو الحسن جاهل بما يجرى، وكلاهما يتصور الآخر هازئاً. لكن الحوار يجرى بين طرفين عارفين بشأن السوق والمماطلة، وكلاهما يقدم حاله من أبناء السوق أو المتعاملين بالبيع والشراء، كما أن خطاب العامة ينتمى إلى هذا السوق، ولهذا يستند إلى أعراف وقرارات وتصرفات واضحة فى الأذهان. أما درامية المشهد، فتتحقق من خلال المفارقة الساخرة التى يحتويها الموقف والتصعيد الحاد الذى ينبنى على وضع المتكلم النفسى (المغتاظ من كساد قرص التعويذ) والذى ينبغى أن ينفرج عند عقد البيع لولا حب الاستطلاع الذى قاد إلى ما قاد إليه.

وبينما لا يتسع التحليل البنيوى لمثل هذه التراكيب الحوارية التى تنتمى وتمتد فى فضاءات الأعراف والتقاليد والعادات والرغبات القائمة فى المجتمع التجارى، فإن حب الاستطلاع الذى يدفع بالعمانى إلى التساؤل ومعرفة السر والصفرة التى علت وجهه لاحقاً يشكل أحد الموتيفات المتكررة فى الحكايات التى لفتت انتباه تودوروف فى غير هذا الموضع. فحب الاستطلاع فى (ألف ليلة وليلة) يمكن أن يولد فعلاً ما، لكنه غالباً ما ينتهى بصاحبه إلى الهلاك [١٠].

ومن الواضح أن الحكاية المناوبة شغلت حيزاً أكبر، كما أنها انفجرت عن أحداث أثرت فى الفاعل، بينما لم يبد عليه العشق بدرجة التأثير التى نالها قرص التعويذ. ولهذا تتقابل الحكاية على صعيد الشخوص بصبية الطاهر بن العلاء التى نالها العشق فذوت، فثمة رجل وامرأة، ولولا العودة إليها لبدا العمانى غريباً على قصص الحب فى (ألف ليلة وليلة). لكنه على الرغم من ذلك يبقى من بين فئة التجار التى تعشق وتنفق، ويبدو التبذير بديلها الآخر فى الدلالة على الحب.

وإذا كان (قرص التعويذ) يشكل حافزاً ديناميكياً فى حكاية ثالثة مناوبة تنفتح على التساؤل فى نفعه وفائدته، فإنه لا يمتلك غير دلالته المادية فى الثانية، ويكاد يصبح تأليفياً يعاون فى معرفة شخصية المتحدث وهمومه وطموحاته كما أنه يتمظهر فى أى سلعة ثمينة ما دام العمانى منهمكاً بقيمته لا بطاقته العلاجية: وهو يختلف مثلاً عن ذلك الخاتم المرصود فى كف الملك اليمين (الليلة ٩٣٨، ج٢، ص ٥١٤): فمن الصعب أن نقول عن وجوده عنصراً خارقاً على أنه مولد للفعل، ولربما كان مهدئاً للأحوال: فالقبطان يقول لأبى صير عن الخاتم:

«إذا غضب الملك على أحد وأراد قتله يشير عليه باليد اليمنى التى فيها الخاتم فيخرج من الخاتم بارقة فتصيب الذى يشير عليه فتقع رأسه من بين كتفيه، وما أطاعته العساكر ولا قهر الجبابرة إلا بسبب هذا الخاتم فلما وقع الخاتم من إصبعه كتم أمره».

أى أن الخاتم المرصود يحقق الاستقرار لا الاضطراب، الركود لا السرد، فالأخير يستدعى فعلاً ما، وألا يستبدل بفعل داخلى (كالتأمل والاستدعاء) أو التجريدى كالحوار غير الدرامى: ولهذا كان الملك يصمت عما حل به استدراجاً للاستقرار، بينما يتساءل عن سر مجىء أبى صير الذى أمر بإلقائه فى البحر: «أما أرسيناك فى البحر؟ كيف فعلت حتى خرجت منه». لكن السرد يستعيض عن ركوده بمفارقة ساخرة أخرى، فهو يجهل ما يعرفه المستمع والمتلقى، أى أن أبا صير عثر على الخاتم وأن بمستطاعه الانتصار عليه. أما إعادة

الخاتم المرصود إلى الملك فتأتى انسجاماً مع قوانين ثنائية المحمولات التى تلجأ إليها مثل هذه الحكاية القائمة على التقابل والتوازى: فأبو قير مدفوع بالأنانية والغيرة ليربك الأجواء ويدبر المقالب، وأبو صير مجبول على المحبة والوداعة والطيبة ليستعيد للأجواء الهدوء والاستقرار. فكان أن جاءه الخاتم المرصود مصادفة فى سمكة لاستعادة الركود للحكاية، والحكم عليها بالانتهاء. أى أن ظهور «الخارق» يستند إلى مكانته فى السرد، وعلى الرغم من صحة المقولة التى يوردها تودوروف فى أن حضور الخارق يعنى سرداً ضرورة، فإنه قد يظهر فى السرد لاستكمال غرض آخر، أى عود الأمور إلى نصابها مثلاً[11].

ومثل هذا الخاتم ولدور مختلف كان القناع المذهب فى الليلة ٥٩٩ (ج٢، ص٧٩): فشراء ابن الملك للقناع من أبى الفتح بن قيدام التاجر لا يقود إلا إلى ما هو إدماجى فى بناء الحكاية، إنه «أداة توريط» كما يقال فى قصص الجريمة مثلاً، فالهدف هو زرع الشك فى قلب التاجر بزوجه الشابة، وبالتالى تيسيرها لغرض العجوز الآخر، أى الجمع بينها وبين ابن الملك ما دام قد عشقها ودفع للعجوز المال لهذا الغرض. أى أن القناع قد يقود إلى فعل لدى التاجر، وهو ما يحصل، فيساعد فى تطوير الوظيفة التوزيعية وانتقالها إلى مستوى الفعل. لكنه لم يكن كذلك من جهة الشاب صاحب الرغبة فى اللقاء: فهو يبتاعه فى ضوء وصية العجوز غير عارف بما تريده منه، لكن عملية الشراء توضح ثراءه وسعة يده وتفانيه فى طلب لذته. أى أنه قرينى فى هذا المجال، وتبقى العجوز فاعلاً وسيطاً قادراً على تجميع الأدلة والمقالب ودفعها باتجاه ما تريد: فالعجوز فى الحكاية المذكورة هى الراوى، بينما يبقى الآخرون دمى تحركهم كما تشاء. ولولا عدم استجابة الحكايات لتأويلات الرمز وصدها لذلك، لقال المرء إن القناع المذهب يأتى رمزاً انحرافياً يحيد بالحكى عن الواقع لاختزال مسافة التحول من مكان إلى آخر ومن مكانة اجتماعية إلى أخرى، من تاجر إلى ملك، ومن أعلى إلى أدنى، فابن الملك يطل من فوق إلى فوق، ويرى الصبية، ويحل عند الباب ليرى العبد ويذهب إلى السوق ليرى الصبية عند التاجر؛ أى أن الرواة فى (ألف ليلة وليلة) لا يتورعون عن ارتداء ألبسة العجائز، فها هى العجوز فى تلك الحكاية تبدو لابن الملك الشاب الجالس وحيداً حائراً عند باب الدار التى كثرت التحذيرات منها «شمطاء كأنها الحية الرقطاء وهى تكثر من التسبيح والتقديس وتزيل الحجارة والأذى من الطريق»؛ فالوصف لا يستقيم مع الفعل إلا لغرض التضاد الذى تكثر منه الحكايات وتلجأ إليه فى توازياتها الأساس[12]. وما دام السرد يستدعى الاستجابة للرغبة (أبناء الملوك خاصة)، فإن الرواة يخترقون ما هو شرعى أو مقدس بما هو وسيط ملتبس: ولهذا كان ابن الملك يتخيلها بهذا التضاد ويناديها بـ «يا أمى» قائلاً: «عامليني معاملة السادات للعبيد وبالعجل أدركينى وإذا مت فأنت المطالبة بدمى يوم القيامة». فمن الواضح أن لغته تستند إلى ما هو عامى، كما أنها تأخذ عن اللهجة البغدادية الدارجة (بالعجل)، وتستعين بمرجعية الظرفاء والعشاق فى العصر الوسيط، عندما كان الميت فى سبيل الحب يجد الشفاعة عند المجتمع. لكن مثل هذه التعددية داخل لغة الشخوص تتيح للراوى أن يختفى تماماً وتتسلل بديلته فى تحقيق ما هو منكر اجتماعياً (خداع الزوج التاجر والتغرير بالزوجة وإرضاء عشق الشاب) وما هو متوافق مع الظرف والعشق فى العصر المذكور[13].

لكن مثل هذا التخفى قد يدفع بالرواة إلى استدعاء أدوار أخرى، فهم الصيادون دائماً، يلقون بشباكهم هنا أو هناك، فتأتيهم بالقماقم مرة وبالأحجار مرة أخرى؛ كما أنها تأتيهم بالعفاريت وبعبد الله البحرى وبالخواتم المرصودة: وكلما جاءت الشباك بالعفاريت تحرك السرد وعصفت به الأحداث واتسعت، بينما يقود مجىء

البحرى إلى مملكة البحر العجيبة بعاداتها وخلائقها. فالرواة يجدون ضالتهم في المياه. فهنا لا متسع للخيال ينطلق فيه ملوناً مختلفاً غريباً غامضاً، يتسلطون عليه بارتياح، بينما تبقى الحرفة الأصلية محدودة كتلك التى يظهر فيها الصياد أو بالأحرى التى يستعين فيها الرشيد بملابسه ليطلع على الجلسة المعقودة فى بستانه بحضور الشيخ إبراهيم، حارسه التقى الذى ينسى الورع أمام الجمال الطاغى لأنيس الجليس.

وكلما كثرت التكوينات الأداتية أو البصرية اجتمعت خيوط الحكى بقوة أكثر: فإبراهيم بن أبى الخصيب صاحب مصر ما كان له أن يقع في غرام جميلة بنت أبى الليث التى لا يطمع رجل فى بلوغها لولا الصورة التى وجدها عند كتبى (الليلة ٩٥٣، ج٢، ص ٥٣٤): فالصورة تستند إلى ما يتيح لوظيفتها التوزيعية أن تتنامى فى رغبة طاغية لدى إبراهيم لرؤية صاحبتها، وكان أن شد الرحال من مصر إلى البصرة، ومنها إلى بغداد الكرخ، وإلى درب الزعفران حيث يقيم ابن عمها الرسام أبو القاسم الصندلانى.

وبينما يدفع أبو القاسم بالشاب إلى البصرة، تبتدئ مواقف المفارقة فى الاشتغال داخل السرد: فالصندلانى يكتم خطته عن إبراهيم، والشاب يزداد شوقاً واستعداداً للتضحية كلما علم بمواصفاتها؛ يقول له الصندلانى أبوالقاسم:

«ما على وجه الأرض أجمل منها ولكنها زاهدة فى الرجال ولم تقدر أن تسمع ذكر رجل فى مجلسها» وهى «جبارة من الجبابرة»[14].

وتقول له زوج بواب الخان فى البصرة:

«الله الله يا أخى أن تترك هذا الكلام لئلا يسمع بنا أحد فتهلك فإنه ما على وجه الأرض أجبر منها ولايقدر أحد أن يذكر لها اسم رجل لأنها زاهدة فى الرجال فيا ولدى اعدل عنها لغيرها».

وبعدما تتنامى المخاطر يفوز بها إبراهيم، لكنه يفاجأ بالصندلانى وصحبه قد تنكروا بزى الملاحين ليخطفوا منه جميلة ويلقون به (مبنجاً) فى خربة ببغداد (ص ٥٤٢، ج٢). أى أن الصورة التى تدخل مكوناً بصرياً فى الحكى تستنفد إمكانات الوظيفة التوزيعية فى بنية إضافية مولدة تبقى على العلاقة بصاحب الفكرة الأساس، الحبيب المرفوض، الذى يرتكب كل الحماقات لبلوغ غايته.

وليست التكوينات البصرية قليلة الحضور فى حكايات (ألف ليلة وليلة). وعلى الرغم من أن الرواة ينسون تفصيلات الصورة بعض الأحيان، كما هو فى الليلة (١١٩، ج ٨، ص ٢٤٥) أى «حكاية عزيز وعزيزة»، ومن يسميها الراوى «ابنة دليلة»، فإن صورة الغزال كانت صورة دنيا، رسمتها لنفسها بما يبقيها جميلة عذبة صعبة المنال منذ أن قررت هجر الرجال: وهكذا كانت ابنة عمه تحذره منها، بينما كان تاج الملوك قد رأى الصورة فوقع فى غرام صاحبتها. وكان ما كان:

فالصورة هى التجميد الكلى للجمال خارج طائلة الزمن ما دام القرار فى تجاوز ما هو فانٍ، وبضمنه الحياة الزوجية. وكلما وضح القرار أصبح التحدى قائماً: وتحتم ظهور أطراف الصراع. وتشتغل حكاية الحافز البصرى على أساس الانشداد بين قطبين، متضادين من الخارج، متصارعين لدرجة الخطر. وبينما تتيح أدوار الفاعل التقرب من القصر مثلاً ما دامت دنيا ابنة ملك جزائر الكافور (ج ١، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٥)، فإن شروط التقرب إبدالية أولاً، فعزيز ابن تاجر، أى أنه لا يرتقى إليها كما يقول (ص ٢٥٥)، كما أنه خصى (ص ٢٥٤): أى أنه لا يخشى المجازفة الآن إذ لا خطر منه عند التصادم.

ولهذا يجرى إبداله بصديقه تاج الملوك. ويتم اللجوء إلى دور التاجر أيضاً، لكن التنكر مسموح به لابن الملك، والسوق يتيح اللقاء بالخاصة، وهكذا تأتى العجوز وسيطاً، لشراء القماش، ثم لنقل رسالته، وتحمل العقوبات والتهديدات (ص ٢٦٠ ـ ٢٦١). ولا يمكن لعقدة تنبنى على صورة أن تحل باللقاء حسب، فثمة تبعات أخرى: فالصورة هى لغتها الخاصة، لغتها التى تشكلت بديلاً لما ترفض. فلغتها الملفوظة مليئة بالتهديد والوعيد (ص٢٦١)، ولغتها البديلة هى الإفصاح عن ذاتها الأخرى. وتمتد هذه فى سر رفضها للرجال، ذلك المنام الذى رأت فيه ما رأت، والذى يمكن أن ينعته الشكلانيون بحافز التأويل المزدوج مادام يرفض المقاربة الاحتمالية وينشق عنها باتجاه آخر لا يستند إلى التسبيب الآنى أو المنطقى. ولهذا كان الوزير الحاذق المرافق يأتى إلى إبطال الحافز (المنام) بالصورة على واجهة قصرها فى بستان الراحة والمتعة الأسبوعية (ج ١، ص ٢٦٥). والصورة إعادة للمنام بتشكيل مختلف يستكمل ما لم يظهر فيه. أى أن الإبطال لا يتحقق إلا بالمعرفة؛ معرفة تفاصيل المنام ودلالاته؛ وبهذا تكون الصورة استكمالاً يجهض السبب الذى نتجت عنه حالة رفض الرجال لديها، وهى ـ أى الصورة ـ تستجمع إمكانات الحوافز وتعيد دفعها فى الاتجاه المضاد للتأثير فى الشخصية المعنية. وبينما كان شهريار يتعرض لإجهاض مماثل متصل، كانت الصورة تؤدى فعلها فى المرأة بما يتقابل مع الحكاية الإطار ويتوازى معها باتجاه الانفراج فى الشخوص والأفعال.

وهكذا تبدو (ألف ليلة وليلة) وقد اشتغلت فى أكثر من نسق، وعلى أكثر من وتيرة، لتظهر متجددة دائماً، مستدرجة لمزيد من القراءات، ولمزيد من الأفكار والآراء والاستجابات، فضاءً مفتوحاً لا ينتهى عند حد.

الهوامش :

(١) طبعة بولاق (صورة المثنى).

(٢) ينظر كتابيه .The Fantastic (Ithaca:Cornell UP., 1970); The Poetics of Prose (Oxford: Basil Blackwell, 1977)
وكذلك ينظر محمود طرشونة، مائة ليلة وليلة (تونس ـ ليبيا: الدار العربية، ١٩٧٩) ص ٣٣، حيث ورد التعبير (الناس الحكايات) نقلاً عن موريس أبى ناضر بديلاً لـ (رجالات السرد).

(٣) من بين أهم ما صدر هو:
The Rhetoric of the Unreal (Cambridge,1981; Rept, 1986)لروز. أما كتابات كلر وكريستيفا فمعروفة.

(٤) يراجع كتاب المؤلف الذى يورد نصوص جسترتن، الوقوع فى دائرة السحر: ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى (بيروت: الإنماء، ١٩٨٦، طبعة ٢).

(٥) تراجع الصفحات ٤٣ و٤٥ و٤٦ من: The Art of Story- Telling

(٦) فى التعددية اللسانية داخل الخطاب لم يزل كتاب باختين الخطاب الراوئى مؤثراً . ترجمة محمد برادة (الدار البيضاء).

(٧) الليلة ٩٤٨، ج٢، ص ٥٢٨.

(٨) الليلة ٩٤٩، ص ٥٢٩ ج٢.

(٩) الليلة ٩٥٢، ج٢، ص ٥٣٣.

(١٠) يراجع كتابه Poetics of Prose، فصل: رجالات السرد، ص ٧٣ ـ ٧٧.

(١١) In The Fantastic, he says:"every text in which the supernatural occurs is a narrative", p 166.
لكنه يصيب تماماً فى رأى آخر عندما يقول: «إن غرض الخارق الذرائعى هو أن يربك أو يحذر أو ببساطة يبقى القارئ فى شك»، ص ١٦٢.

(١٢) تراجع فكرة فريال غزول فى: The Arabian Nights: A Structural Analysis (Cairo, 1980), p.49

(١٣) الوشاء، الموشى أو الظرف والظرفاء (طبعة بيروت: دار صادر)، ص ٩٤ و١٠٦ و١١٢.

(١٤) الليلة ٩٥٥، ج٢، ص ٥٣٧.

جسد المرأة. كلمة المرأة

الخطاب والجنس
فى الكتابة العربية (الإسلامية)

السرد والرغبة: شهرزاد

فدوى مالطى دوجلاس*

ظلت شهرزاد الأنثى التى تنسج الحكايات فى (ألف ليلة وليلة) تتربع على عرش الساردين شرقا وغربا، حيث باتت ترمز إلى فن القص لأمد طويل. فقد كان لتمكنها اللغوى وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب، الأثر فى استثارة غيرة الكتاب، ابتداء من إدجار آلان بو Edgar allan Poe وانتهاء بجون بارث John Barth.

وهناك رواية ممتعة لرايمون جون Roymond Jean تدعى (القارئة la lectrice) (وقد تحولت إلى فيلم سينمائى أيضا) تنطوى على وعى نقدى وتمتزج فيها الرغبة الجنسية والأدبية، وكذلك الإغراء الأنثوى والسرد، وتؤدى بطلتها الجميلة دور شهرزاد العصرية؛ حيث تسرد نصوصا (هى فى الواقع تتلوها بصوت مسموع) على مجموعات من المستمعين الذين يختلط عليهم الأمر فلا يميزون بين الأدب والفعل الجنسى. وتختلف بطلة القرن العشرين الفرنسية عن سليفتها العربية الفارسية؛ فهى تعوزها القدرة على تملك ناصية الأمور. إذ حين تحاصرها الرغبة، من كافة الاتجاهات، تفشل فى السيطرة عليها، مما يؤكد تفوق شهرزاد عليها. إنها التى تقوم بتنظيم العلاقة بين الرغبة والنص حتى وإن كان ذلك لا يتخذ شكلا مطلقا.

إن شهرزاد التى نتناولها بالدراسة هى كائنة ذات طبيعة جنسية أيضا، بإمكانها تطويع الخطاب (والرجال) بالجسد؛ فالجسد يمدها بالقدرة على الكلام ـ أى أنها تقاوم العنف الذكورى بجسدها وكلماتها التى تفيض بأنوثتها. وعلاوة على ذلك، تقوم شهرزاد بالسرد لترشيد الرغبة ومن ثم النشاط الجنسى برمته.

ولا شك أن الإطار الحكائى لـ (ألف ليلة وليلة)ـ أى التمهيد والخاتمة، كما يطلق عليهما عادة ـ يعد

---

* أستاذ الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة تكساس.
ترجمة: مارى تريز عبد المسيح، قسم اللغة الإنجليزية ـ جامعة القاهرة.

من أقوى الأطر السردية فى الآداب العالمية. وإذا كان الإطار السردى لـ (ألف ليلة) قد راق للكثيرين لأمد طويل، فإن ذلك لا يرجع إلى أنه ينطوى على الجنس والعنف معا فحسب، وإنما يرجع - فضلاً عن ذلك - إلى العلاقة الفريدة التى نشأت بين الرغبة الجنسية والسردية.

والنقاد الذين تناولوا (ألف ليلة) بالدراسة عديدون، كما أن الكثير منهم قد تطرق إلى إطارها الحكائى فى كتاباته النقدية. وينقسم المنهج التفسيرى إلى مدرستين: فهناك التفسير الذى يرتكز على مفهوم «اكتساب الوقت» Time gaining. وهناك التفسير الذى يرتكز على مفهوم «الاستشفاء» Healing. ولو نظرنا إلى الإطار، من منظور شهرزاد، لاحظنا أن هذا الإطار يعد إحدى تقنيات «اكتساب الوقت»، ويظهر مماثلاً للأحداث السردية الأخرى فى النص، التى تعمل على اكتساب الوقت، أو تستخدم للحفاظ على الحياة. وتذهب ميا جيرهارد Mia Gerhardt (فى كتابها «فن القص: دراسة أدبية لألف ليلة وليلة»، ص ٣٩٧ - ٣٩٨، ليدن: ١٩٦٣) إلى أن إطالة شهرزاد الحكى تهدف إلى كسب الوقت، حيث تتتابع حكاياتها إلى أن تبلغ النصر فى النهاية. وبالمثل، يلحظ برونو بيتلهايم Brono Bettleheim (فى كتابه «استخدامات السحر: معنى القصص الخرافية وأهميتها»، نيويورك ١٩٧٧، ص ٨٧) أن سرد القصص الخيالية للنجاة من الموت يعد من المواضيع الرئيسية التى تنبع عن بداية حلقة قصصية. ويعد بيتلهايم من أفضل النقاد الذين تبنوا مفهوم «الاستشفاء». ويرتكز هذا الناقد، الذى يتبع منهج التحليل النفسى فى دراسته، على البطلين: شهريار وشهرزاد. وتمثل شهرزاد الأنا (Ego)، وفقا لتفسير هذا المنهج، فى حين يقع نظيرها الذكر تحت وطأة الهو (Id). ويعمل النص بجوانبه كافة على تحقيق التكامل فى شخصية الملك. وتكامل الشخصية الذى يتم ترجمته إلى مصطلحات يونغ، هو مفهوم أساسى فى مناقشة جيروم كلينتون Jerome Clinton فى بحثه «الجنون والشفاء فى ١٠٠١ليلة» نشر فى Studia Islamica، ٦١ (١٩٨٥) ص١٠٧ - ١٢٥) ذلك لأن الأطروحات التفسيرية الخاصة باكتساب الوقت تتداخل تداخلا واضحا مع الأطروحات الخاصة بالعلاج.

ويتجه النقد الفرنسى مؤخرا اتجاها مغايرا لعنصر الإطار، حيث يبدى اهتماما بفكرة الرغبة. وقد أبرز أندريه ميكل André Miquel (فى مقالته «ألف ليلة زائد ليلة»، ونشرت فى Ceritique littérature Populaires، ٣٦ (مارس ١٩٨٠، ص٢٤٣) الترابط القائم بين الرغبة وشهرزاد. ويؤكد جمال الدين بن شيخ هذا الترابط (فى كتابه «ألف ليلة وليلة أو الكلام الحبيس» باريس : Gal-limard، ١٩٨٨) ويذهب إلى أن القاص البارع يصبح «مكنون/ جوهر الرغبة tout éter de desir. أما إدجار ويبر Edgard Weber (فى كتابه «سر ألف ليلة وليلة: الكلام المحرم/ المتداخل فى شهرزاد Le Secret des mille (et une nuits: L,inter ... dit de Shéherozade وهو كتاب يستحق القراءة برغم عنوانه الذى يحاكى عناوين الأفلام السينمائية وغلافه المثير - فهو يتبع منهج التحليل النفسى عند دراسته حال الرغبة فى هذا العمل الذى يعد من كلاسيات الآداب العالمية. ومع ذلك، يغيب عن كاتب الدراسة العديد من آليات النص، بل تهبط شهرزاد إلى مرتبة أدنى مما هى عليه، وتغدو مجرد تجسيد للكلام (فهو يطلق على أحد الأقسام فى كتابه العنوان التالى «شهرزاد أم الكلام (Parole)»).

إن كل هذه الآراء عن شهرزاد والإطار تتميز بخاصية أساسية تهيمن عليها جميعا، فكلها آراء لوعى ماقبل التميز الجنسى بالمعنى الفكرى لا التأريخى. إن جعل شهرزاد تمثل مكنون الرغبة (وتسويتها بالكلام) وقصرها على دور الشافى، يصرف الانتباه عن كل من

قوة شخصيتها وسيطرتها على الموقف، فى الوقت الذى يحجب ديناميكية قوة الذكر ـ الأنثى.

وتفجؤنا هذه النزعة اللاانسانية بشكل مسرف فى كتابات فاطمة المرنيسى، الكاتبة النسائية المغربية (فى كتابها «شهرزاد ليست مغربية»، الدار البيضاء: ١٩٨٨) التى تذهب إلى أن شهرزاد لاتتعدى كونها «فتاة شابة تتسم بالبراءة، قد ساقها حظها العاثر إلى فراش شهريار. فلم تفلح شهرزاد سوى فى تحقيق الغلبة الخارقة للبراءة». وهذا الرأى من شأنه الاستهانة بدراية شهرزاد وفطنتها من جهة، وقدرتها على المبادرة وبراعتها فى الأداء من جهة أخرى. إن حظها العاثر لم يسقها إلى فراش الملك، ولم تكتب لها الغلبة نتيجة ضربة حظ خارقة. ومما يثير السخرية أن الكتاب الإبداعيين قد تبينوا بجلاء المدلول النسائى للإطار الحكائى الذى يصور براعة السارد. وعلى سبيل المثال، هناك كتاب من أمثال بو Poe وبارت Barth (يحركهم دافع الغيرة، مع أن شهرزاد ليست كاتبة العمل ولكنها السارد الرئيس له) شرعوا فى إخفاء منجزات شهرزاد الأدبية والجنسية.

إن الإطار وحدة أدبية متكاملة، ذلك برغم الفصول الإضافية لليالى شهرزاد السردية. ولذلك، فإنه لا يجوز اقتطاع مقدمة العمل والنظر إليها على أنها «نص أولى/ تمهيدى Pre-text» كما يذهب بن شيخ. وقد جرت العادة، بالمثل، على الاستهانة بالخاتمة، حتى إذا لم يتم تجاهلها بالكلية، مع أنها تعد فى صميم الحكاية، من حيث إنها تعيد التعريف بمضمون المقدمة عبر خاتمتها الأدبية. وقد أشار معظم النقاد ابتداء من مياجير هارد إلى ما جعلوه تعارضا بين الغرض الظاهرى لقص شهرزاد ومضمون العديد من الحكايات المروية التى تقدم نماذج من النساء الفاسقات. وتحمل هذه الأطروحة خطرين: فهى إما تغالى فى الاعتماد على منهج تفسيرى آلى يتبع التحليل النفسى (وقد أوضح كلينتون أحد شراكه)، أو أنها تنزع إلى تقييم مدلول كل حكاية وأثرها خارج النسق الكلى لـ (ألف ليلة). وفى كلتا الحالتين، فإن هذه النظرة خارج الموضوع بمعنى من المعانى؛ حيث إن إطار القص يحتوى، كما يتضح فيما بعد، على عناصر مستقلة عن مضمون الحكايات المروية.

وبوسعنا تقسيم الإطار إلى ستة أجزاء تيسر علينا تحليله:

١ ـ يفتتح الجزء الأول برغبة شهريار فى رؤية أخيه الأصغر شاه زمان، وكانا قد افترقا منذ عشرين عاما، فقد دفعت الرغبة شاه زمان إلى السفر إلى أخيه. وتبيح له هذه الفرصة اكتشاف خيانة زوجه، وفى أثناء زيارته شهريار يكتشف خيانة زوج أخيه الملك الأكبر.

٢ ـ أما الجزء الثانى، فهو يحتوى على سفر الأخوين اللذين يهجران مملكتهما بسبب السلوك المشين لزوجة كل منهما. وفى هذه الرحلة، يقابلان العفريت الذى اختطف شابة ترغمهما على مضاجعتها تحت التهديد بالموت. وفى نهاية تلك الواقعة، يقرران العودة إلى مملكتهما، والامتناع عن الاقتران الدائم بالنساء.

٣ ـ ويتضمن الجزء الثالث رد فعل شهريار العنيف على الأحداث السابقة التى تقع فى الإطار، حيث يسرد لنا لقاءاته الجنسية التى لا تتعدى الليلة الواحدة التى تنتهى، فى معظم الأحوال، بقتل شريكته.

٤ ـ وتدخل شهرزاد إلى مسرح الأحداث فى الجزء الرابع. وبرغم اعتراض والدها، فإنها تصر على أن تتقدم إلى الملك. وتجند أختها دنيازاد لمعاونتها فى خطتها. ومن هنا، يبتدئ السرد.

٥ ـ ولا يتوقف الإطار عند هذا الحد؛ إذ يستمر إلى الجزء الخامس ملازما أداء شهرزاد القصصى الذى يمتد ألف ليلة وليلة.

ولا يجوز الجمع بين ممارسة القص ومضمون الحكايات المروية. وإذا كانت الحكايات التى ترويها شهرزاد تقع خارج الإطار (وقد يكون من الأفضل القول إنها تقع داخله)، فإن ممارسة القص هى تكملة للإطار. وعلينا التنبه إلى أن شهرزاد، حين تسترسل فى القص، لا يختفى وجودها؛ شأنها فى ذلك شأن أية أداة من الأدوات الأدبية الزائلة. إنها سارد متطفل، يظهر لنا فى بداية وختام كل ليلة على الأقل، كما يظهر شهريار ودنيازاد بشكل عرضى، وهما شخصيتان تنتميان إلى الإطار الحكائى.

٦ ـ ويأتى الجزء الأخير للإطار خاتمة سعيدة له، إذ يعلم شهريار أنه قد رزق ثلاثة أولاد (وهو خلف محظوظ بحق) ويكافئ شهرزاد على ذلك بإقامة حفل زفاف لها. وفى نسخة أخرى مطولة من الكتاب، تتزوج شهرزاد من شهريار، كما تتزوج دنيازاد من شاه زمان، بينما يجرى الإعداد لتدوين نص (ألف ليلة وليلة). ويعيش الجميع فى سعادة ووفاق ولا يفرقهم سوى الموت.

إن الرغبة تكمن فى صميم إطار (ألف ليلة). ولكن النص يطرح إشكاليتها، فثمة رغبات لائقة وأخرى غير لائقة. وعلى نحو أدق، هناك أنماط لائقة وأخرى غير لائقة من الرغبة. ولا تنحصر توجهاتها وكيفية إشباعها. والمقياس لتوافر اللياقة من عدمه لايكمن فى التناقض الأخلاقى بين هذه وتلك، أو يقتصر على المفهوم الضيق لكل ما هو عادل أو غير عادل، بل يجاوزهما ليبلغ المجال الدينى لكل ما هو ملائم ومن ثم يحقق الإشباع.

وتبرز أهمية الرغبة منذ الأحداث الأولى فى الإطار، فشهريار يشتاق إلى أخيه. وليس هناك غرابة فى ذلك فى البداية. ولكن، سرعان ماتنجم عدة مشكلات عن هذا الاشتياق، لأنه يحرك الأحداث التى تتوالى فيما بعد.

إذ بإشباع هذه الرغبة، أى بسفر شاه زمان لزيارة أخيه، يتسنى للملك الصغير اكتشاف خيانة زوجه، وهو الاكتشاف الأول الذى يفتتح سلسلة من الاكتشافات. ولا تعد رغبة شهريار فى رؤية أخيه مجرد أمنية بسيطة، ولكنها تعنى الحاجة إلى «الآخر»، والآخر هنا ذكر. وما نلحظه فى الأحداث الاستهلالية بالنص هو إشارة إلى الرغبة فى المثلية الاجتماعية والاقتران، وهى إشارة تتأكد أهميتها فى الأحداث اللاحقة من (ألف ليلة). وعلينا التمييز، فى هذا المجال، بين المثلية الاجتماعية والمثلية الجنسية. أما الأولى فإنها لا تنم عن علاقة جنسية بحال من الأحوال، بل عن علاقة اجتماعية بين فردين ينتميان لهوية جنسية واحدة. وهناك دراسة بارعة لهذا النموذج من العلاقات قامت بها إيف كوزفسكى سيدويك Eve Kosofsy Sedgwick (فى «بين الرجال: المثلية الاجتماعية للذكورة فى الأدب الإنجليزى»، نيويورك١٩٨٥). وقد اجتاحت الغرب نزعة لتفسير نماذج المثلية الاجتماعية بوصفها مؤشرات على المثلية الجنسية، ما خفى منها وما ظهر. ويعكس ذلك كله مدى استحواذ فكرة المثليه الجنسية على الحضارة الغربية وهلع المثلية homophobia الذى أصابها منذ نهايات العصور الوسطى. وفى الإطار الحضارى العربى هناك حضور للمثلية الجنسية، ولكن دون أن يكون فى ذلك ما يسبب التوتر فى هذه الحضارة. ولم يتحرج المؤلفون العرب القدماء من مناقشة نزعة المثلية الشهوية homo-eroticism الذكورية وهم بصدد الحديث عن الاشتهاء المغاير heterosexual.

أما فى (ألف ليلة)، فإن الرغبة فى المثلية الاجتماعية تنشأ عنها علاقة ذكورية تتعدد مشكلاتها، وتضارع العلاقة بين شهريار وشهرزاد فى أهميتها.

٦

إن الزوج الذكر يشكل إشكالية مركزية فى إطار (ألف ليلة وليلة). وقد يبدو المظهر الخارجى لتلك العلاقة التى ترد فى كافة النسخ مظهراً شاذاً، مما أدى

بمعظم النقاد إلى التغاضى عنه (غالبا يتم توضيح دور شهريار دون شاه زمان، وقلما تذكر علاقتهما)، كأن الحكاية بإمكانها الاستمرار دون الاثنين: فهى تروى عن ملك يرتحل ويعود فجأة، ليكتشف خيانة زوجه، فيطردها ويرتحل مرة أخرى بقلب مثقل، ثم يلتقى والعفريت مع المرأة الشابة، فيتحول ضد كل النساء، ويتخذ قرارا بأن يضاجع امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد ذلك (هذا على حد قول فاطمة المرنيسى). ومن ثم، يتبين لنا أنه لابد للزوج الذكر أن يؤدى وظيفة أخرى.

إن شهريار، بعد اكتشافه أن زوجه تضاجع العبد الأسود، يقرر الفرار هو وأخوه شاه زمان كما يقرر ترك العالم بوصفه زوجا مماثلا اجتماعيا. والاستعمال المتكرر للفظ «دنيا» لا يخلو من الدلالة؛ فأصل لفظ «دنيا» يشير إلى أدنى الأمكنة، فهو يمثل الجانب السلبى للعالم لأنه يغاير الروحانية، ويقترن بالمفهوم السلبى للجنس والأنثى دائما. وعند رحيل الزوج المماثل اجتماعيا، تنقلب الأشياء رأساً على عقب فى النص.

إن هناك تباينا بين الزوج والزوج المغاير جنسيا heterosexual، وربما يكون وجود نموذجين من الأزواج أحد العوامل التى تفجر سلسلة من الأحداث الغريبة؛ إذ حين يتوجه شاه زمان لتوديع زوجه ـ أى وهو بصدد تلبية رغبة شهريار فى المثلية الاجتماعية ـ يكتشف فعلة زوجه المشينة. وما يحط من قدرها ليس أنها قد اختارت الطاهى رفيقا تضاجعه، ولكن لأنها خانت إخلاص الملك لها. وحينما يقوم شهريار وشاه زمان برحلة المثلية الاجتماعية يتقابلان والعفريت، خاطف المرأة الشابة. وتغير هذه المقابلة مسار الأحداث السردية، على نحو ما يتضح لنا فيما بعد.

وترتبط الرغبة فى المثلية الاجتماعية التى ترد فى إطار (ألف ليلة) ارتباطا مركبا بفكرة السفر، إذ عادة مايكون الترحال ذريعة للتعلم ونضوج الخبرة، كما نجد فى أسفار السندباد. ولكن التلميحات المتضمنة فى لفظ «دنيا»، وقول شهريار إن عليهم شد الرحال «فى حب الله» يضفيان على الرحلة طابع البحث الروحى. أما إذا نظرنا إليها عبر إطار الحكاية، من حيث هو كل متكامل، فإننا ندرك أن تلك الأسفار ليست سوى تجارب لإساءة التعلم mislearning، فالملك شهريار هو العنصر المحرك للرحلتين، وينتبه شاه زمان وشهريار بسبب رحلتهما الأولى إلى خيانة زوجيهما.

أما الرحلة الثانية التى قام بها الأخوان، بوصف كليهما زوجا مذكرا، فهى تجمع مشكلات الأجزاء الثلاثة الأولى للإطار، مما يستأنف الأحداث السالفة ويشير إلى الأحداث اللاحقة. ويقترح شهريار تلك الرحلة نتيجة اكتشافه خيانة زوجه حين أطلعه شاه زمان على ذلك؛ حيث رآها تنغمس فى متعة جسدية مع أسود ليس من جنسها (وهذا يعد اختلاطا جنسيا غير محبب). ويحسن هارلو Harlow (فى كتابه «الشرق الأوسط») الإشارة إلى التعديات المتعددة فى النص على مفهوم العائلة والجنس والطبقة. وينطلق الأخوان بعد ذلك ليقابلا الشابة التى خطفها العفريت. ويعد هذا اللقاء ذا أهمية فيما يتعلق بأطروحتنا، ولذلك نتناوله بالتفصيل.

يسمع الأخوان، عند الوصول إلى الشاطئ، صرخة عظيمة تصدر من جوف البحر. وفجأة تنشق المياه، ويندفع منها عمود أسود لا يتوقف عن الارتفاع. ويجتاح الرعب الأخوين، ويتسلقان شجرة للاختباء بين أغصانها. ويتحول هذا العمود الأسود إلى عفريت، يخرج حاملا صندوقا زجاجيا كبيرا. ثم يفتح الصندوق، فتخرج منه سيدة شابة جميلة، يجلسها تحت الشجرة، ويخاطب العفريت المرأة بما يكشف عن أنه اختطفها ليلة زفافها. ويخلد العفريت إلى النوم، وقد أسند رأسه إلى حجر السيدة الشابة. وتتلفت الشابة فلا تلبث أن تلمح الأخوين بين أغصان الشجرة، فتزيح رأس العفريت عنها، وتدعو الملكين إلى النزول إليها، وتصر على طلبهما برغم

رفضهما الخائف، وحين يكرران الرفض، تهددهما بالموت على يدى العفريت، فيهبط الاثنان من فوق الشجرة برفق، إلى أن يصلا إليها. وحيئذ ترفع ساقيها، وتدعوهما إلى مضاجعتها مهددة إياهما بالموت. ويتوسلان إليها أن تخلى سبيلهما، ولكنها تعاود تهديداتها، فيضاجعها الأخ الأكبر ويتبعه الأخ الأصغر. وهناك إضافة لهذا المشهد فى طبعة بولاق لـ (ألف ليلة) يظهر فيها الأخوان وهما يتجادلان حول من يكون الأسبق فى أداء المهمة. وعند الانتهاء من المهمة، تطالبهما بخاتميهما، حتى تضيفهما إلى مجموعة الخواتم الأخرى التى أخذتها من باقى الرجال الذين ضاجعوها، وذلك لكى يصل عدد المجموعة إلى مائة خاتم. وبعد الاستماع إلى هذا التفسير من السيدة الشابة، يصرخ الملكان: «الله. الله. لاحول ولاقوة إلا بالله العلى العظيم». يسلم الرجلان خاتميهما، وتضيفهما السيدة إلى مجموعتها، وتطلق سراح الأخوين مرة أخرى بعد أن تهددهما بالموت.

وتأتى هذه الحادثة فى قلب الرحلة الثانية، أى فى قلب تجربة الأخوين التى تسىء التعلم mislearning. ومن شأن شهرزاد أن تبطل أثر تلك الحادثة، وهو ما تتمحور حوله الدروس التى تلقيها. وقد قدم لنا ويبر Weber تحليلا للصور الجنسية فى هذه الحادثة: أى فى صورة العمود الأسود والصندوق [ووفقا لمنهج التحليل النفسى فالشكل العمودى يقترن بالقضيب، بينما يقترن الصندوق برحم المرأة]. كما ينبه الناقد الفرنسى إلى أن تلك الحادثة تحتوى على تبادل الأدوار؛ إذ نشاهد الملكين وهما يسددان نحو العفريت ما اقترف فى حقهما. ويتمادى هذا التحول فى الأدوار، حيث يسفر هذا اللقاء عن انعكاسات مضادة، وتقابلات، مع المغامرات السابقة للملكات الخائنات، فشاه زمان قد خانته زوجه مع الطاهى الكريه، وشهريار خانته زوجه مع العبد الأسود. وينقلب الحال، هنا، فالشابة تخون رفيقها العفريت مع ملكين متزوجين. وهناك انعكاس فى الأدوار الجنسية والاجتماعية. وتتضح هذه الدلالة حينما تستدعى زوج شهريار العبد الأسود، من فوق الشجرة، كى يباضعها. وفى موازاة ذلك، تستدعى الشابة الملكين من فوق الشجرة ليباضعاها. ويقترن دورهما بدور العبد على أحد المستويات. معنى ذلك أن وجود الشجرة فى الموقفين لم يكن من قبيل المصادفة. ذلك لأنه إذا كان هبوط العبد الأسود من الشجرة يظهره على هيئة القرد، فإن الأمر يشبه ذلك مع الأخوين اللذين تدنيا الى مستوى الحيوانية، بل لعلهما وصلا إلى أدنى مستويات التدنى، وتحولا إلى رمز فعال، يوضح ما يسفر عن تحول المرء إلى مجرد أداة جنسية.

وهناك تجاور فى هذه الحادثة، بين زوج مذكر وزوج من هوية جنسية مغايرة، وتتسم علاقتهما بالتعقيد البالغ لأنها تجمع بين عفريت وشابة. وفى الواقع، يجسد العفريت والشابة العلاقة المتصدعة بين أى زوجين، فهو يضعها فى أسره، بينما تخونه حين تتاح لها الفرصة.

ومن مستهل الحدث، يبدو المضمون الأخلاقى لوضع السيدة الشابة أكثر غموضا من موقف الملكات؛ إذ عندما يناديها العفريت معلنا اختطافه لها ليلة زفافها، يبادر القارئ بالتعاطف معها منذ اللحظة الأولى. وليس هناك مصير أبشع من أن يختطفها عفريت. وماهو أنكى من ذلك حدوث الاختطاف ليلة الزفاف، أى ليلة اقترانها الجنسى مع زوجها الطبيعى. ويجوز، نظريا، تبرير انحرافها الجنسى بوصفه رد فعل على اغتصابها وأسرها. لقد ظلمت، ويأتى سلوكها الاستغلالى رد فعل إزاء ما وقع عليها من جنس الذكور. وإذا كانت تشارك الملكتين فى فعل الزنى الذى اقترفتاه، فيما سبق، فإنها تمثل أيضا الطرف الذى أضير وتنتقم من الجنس الذى أساء إليها. ولذلك، فهى تنتهج المسلك الذى ينتهجه شهريار فيما بعد (وفى بعض الطبعات ينتهجه شاه زمان بالمثل). تلك السمة المزدوجة لدور الشابة تضعف من حكم كلينتون،

حين يبرر سلوكها، ويضفى هذا التبرير على ماسبق من أحداث ليشمل زوج شهريار أيضا. ولكن السلوك الاستغلالى للشابة التى اختطفها العفريت، أيا كان مبعثه، لا يمكن تبريره لأنه يتنافى والنسق الأخلاقى السائد فى (ألف ليلة وليلة).

وبعد أن تفصح الشابة عن مكيدتها، يجيب شهريار وشاه زمان فى صوت واحد: «الله. الله. إن كيدهن عظيم». والإجابة المشتركة حاسمة. ولا يحتمل حكم الذكور أى تشكيك فى هذا المجال، فقد وردت الآية: «إن كيدكن عظيم» فى سورة يوسف (الآية ٢٨). وليس الهدف من التناص، فى هذا المجال، مجرد استدعاء النموذج المتعارف عليه لزوج الحاكم المصرى التى ولعت بسيدنا يوسف، وما يلى ذلك من أحداث، فقد استخدمت الصيغة فى العصور الوسطى بوصفها «لازمة أدبية» تستدعى أحابيل النساء، وتستمر إلى يومنا هذا فى الأدب العربى كما جاء فى قصة قصيرة لنجيب محفوظ («كيدهن» فى همس الجنون. بيروت: دار القلم، ١٩٧٣ ص٧٩ ـ ٨٩) وأخرى لنعيم عطية («نساء فى المحاكم». القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠ ص٨٢ ـ ٨٨).

إن استخدام هذه العبارة يضم الشابة، فى (ألف ليلة) إلى حلف ابنة عمها المصرية، ذلك الحلف الذى يشمل النساء كافة. وقد صيغ الدرس فى نبرة دينية، حين أصدر الرجلان حكمهما على الجنس النسائى بأكمله، متضمنا زوجيهما دون شك.

وتنطوى النزعة الأحادية التى تتسم بها تصريحات الملكين على إيحاءات أدبية؛ فالصوت السارد عادة يعرف شخصية صاحبه. وينطق الملكان بصوت واحد، حين اندمج صوتهما السارد، ليصيرا شخصا واحدا. وهل هناك وسيلة أفضل لوصف الشخصية الذكورية من أن يسمح لفردين منها بالتعبير عن رأى واحد فى آن؟ لقد تحقق للزوج المذكور غايته الأدبية. ويمثل الصوت السارد تعبيراً (مزدوجا) للاقتران فى علاقة، كما يمثل أوج نضوجها، وهى علاقة قد نضجت فى مرحلة أسبق من النص. ألم يمارس كل من شهريار وشاه زمان الجنس مع امرأة واحدة فى ظروف مشتركة، وعبر إطار سردى واحد. إنهما يشتركان فى مغامرة واحدة وسيدة واحدة، ويأتى رد فعلهما شفاهيا وآنيا بالأسلوب نفسه.

كما تظهر حادثة الشابة عنصرا مركزيا آخر فى الإطار، وهو الترابط بين الجنس والموت؛ فالشابة تغريهما بالهبوط من فوق الشجرة، مهددة إياهما بالموت، وتلجأ إلى التهديد أكثر من مرة، لترغمهما على مضاجعتها. وتؤثر مركزية هذه الحادثة على نقطة الترابط القابلة للانفجار؛ بحيث تشير إلى أحداث سابقة ولاحقة. فلقد قتل شاه زمان زوجه ورفيقها حينما اكتشف متعتهما الآثمة. والعقاب الشديد الذى أوقعه عليهما بعفو الخاطر جاء لاستشاطة غضبه. فلموقفه هذا أثره فى تأكيد الترابط بين الجنس والموت. وسوف ينغمس شهريار فى قتله المتكرر لخليلاته من النساء بعد انقضاء متعته الليلية. وبرغم اختلاف فعله المتعمد عن رد فعل شاه زمان التلقائى، إلا أنه لا يختلف عنه فى الربط بين الموت والجنس.

لذا، يقترن فعل شهريار المتعمد اقترانا مباشرا بالحادثة التى مر بها هو وأخوه مع السيدة الشابة. وبينما كانا عائدين ينبه شهريار أخاه شاه زمان إلى أن مُحنة العفريت تفوق محنتهما، ثم يستعيد المقابلة التى جرت مع الزوجين التعسين، وينتهى إلى قرار العودة إلى المملكة مع شاه زمان، على ألا يعيدا تجربة الاقتران بامرأة قط. ويختتم: «وبالنسبة إلى فسوف أطلعك عما سأقوم به». ويصدر شهريار أوامره إلى الوزير بقتل زوجه، ويقوم بقتل جواريه بنفسه، ويعزم على أن يفض بكارة امرأة كل ليلة ثم يقتلها بعد أن ينالها. ويودع الملك شهريار أخاه

شاه زمان إلى مملكته حيث يخرج بعدها من مسرح الأحداث. ثم تتوالى سلسلة من مواقف الليلة الواحدة، تشهد تدنيا فى المستوى الاجتماعى الذى تنتمى إليه النساء اللاتى يضاجعهن ثم يقتلهن.

دون شك، أساء شهريار التعلم من الدرس الذى تلقاه. فقد أصيب بجرح فى الصميم، مثلما أصيبت الشابة التى اختطفها العفريت فى ليلة زفافها. وعلى العكس من أخيه شاه زمان، فهو لا يقدم على قتل زوجه الخائنة على الفور، بل يتيح لنفسه الفرصة للاهتداء بأفعال السيدة الشابة وانفعالاتها. فسوف يحاكى موقفها الاستغلالى من الجنس الآخر. فهى تمده بنمط جديد للانتقام الشخصى من الجنس الآخر كله. والسيدة تنتهج مسلكا أنثويا يتضح حينما تضيف خاتمى الملكين إلى مجموعتها. فقد قضت وقتا ممتعا مع ثمانية وتسعين رجلا، ويكمل الاثنان الأخيران العدد إلى المائة. فالنمط الذى تتبعه هو: (١) التهديد بالموت. (٢) الجماع. (٣) نهاية العلاقة. أما نمط شهريار الذكورى، فإن استجابته تأتى إلى النمط الأنثوى بصورة عكسية، تسير وفقا للنظام التالى: (١) الجماع. (٢) الموت. (٣) نهاية العلاقة. إنها امرأة تستغل العديد من الرجال، وهو رجل يستغل العديد من النساء. وفى كلتا الحالتين تتسم العلاقات بالقصر والسطحية. ونلحظ انكسارا فى عنصر الزمن الذى يتسم بالانقطاع. وتترتب أصداء جديدة على ما فرضه شهريار من عقوبة الموت على كل ممارسة جنسية. وإذا بسّطنا تعريفه، فإنه يمثل القسوة البالغة ضد النساء. إنه قاتل قادر على الاستمرار فى سلسلة من الأفعال دون أن يصيبه أذى، ويرجع ذلك إلى كونه ملكا. وقد يتسبب هذا القتل المستمر فى شقاء رعاياه، لكنهم عاجزون أمام سلطته.

ومن منظور آخر، هناك تشابه بين الموت الذى يتبع الممارسة الجنسية والموت الصغير le petit mort ـ ذروة اللذة. ولذلك، تبدو أفعال شهريار على أنها صورة ساخرة للسلوك الجنسى الذكورى غير الناضج. ولا تتاح الفرصة الكافية لنضوج الرغبة مع الوقت، إذ يقتلعها الموت/ الشبق. وتتسم علاقاته بنمط واحد من الإفراط الجنسى الفج، على نحو يؤدى إلى انحراف الرغبة والممارسة الجنسية. وليس من قبيل المصادفة أن تأتى امرأة لتمزق هذا النمط، وتستبدل به نمطا جديدا للرغبة، نمطا يبرز المفهوم الأنثوى للمتعة.

تلك المرأة هى شهرزاد التى تتميز بالنبوغ الذهنى، فقد حفظت الكتب والقصائد والحكمة. وعلاوة على ذلك، فإنها على دراية بالأمور، وذكية، وحكيمة، وأديبة. ومنذ البداية، حين أبدت لوالدها رغبتها فى الزواج من الملك، فقد عقدت العزم على تحرير القوم من طغيانه أو أن تموت دون ذلك. ويستشيط والدها غضبا، ويحاول أن يثنيها عن عزمها، شارحا لها حقيقة الوضع، إلى درجة أنه يطرح عليها مثالا لخطورة الأمر، ولكن دون جدوى. ويضطر الوالد أن يخبر الملك برغبتها. ويفرح الملك ويطلب من الوزير أن يأتيه بها فى هذه الليلة. ويخبر الوزير شهرزاد بالأمر، فتفرح لذلك كثيرا، وتخبر دنيازاد أنها سوف تستدعيها كى تطلب منها الاستماع إلى قصة، بعد أن يفرغ الملك مما يفعل. وتنتظر دنيازاد تحت الفراش، وتنتظر إلى أن يقضى الملك وطره. وهذا الموقف الذى يجمع الشخصيات الثلاث معا يضع دنيازاد وشهرزاد فى موازنة فعلية مع الزوج شهريار وشاه زمان. وحين تطلب الأخت الصغرى الاستماع إلى حكاية (بعد أن قضى الملك وطره) كما أوصتها أختها، يوافق الملك. وتستهل شهرزاد دورها فى الأدب العالمى. وتربط دنيازاد الجنس بالسرد، فهى تشهد الفعل الجنسى بين الملك وشهرزاد ثم تطلب الاستماع إلى الحكاية.

وتتوازى فرحة شهريار وشهرزاد (فيستخدم الاثنان فعل فرح فى التعبير) على نحو يضعهما فى موقف الندية. وتتولد العلاقة بينهما على هذا الأساس، فتختلف

شهرزاد عن كل النساء السابقات فى النص، اللاتى يجسدن الرغبة الجسدية المحض، واللاتى يصرحن بها بشكل مباشر. إن زوج شهريار تستدعي العبد الأسود منادية عليه: «يامسعود، يا مسعود». أما الشابة التى اختطفها العفريت فترفع ساقيها فى دعوة صريحة إلى الجماع. والرجال لديهن مجرد أدوات جنسية. وتتميز شهرزاد عنهن، أى عن كل النساء اللاتى سبقن دخولها إلى النص، وكن مجرد كائنات ذات شهوانية مفرطة. ويشكل استغلالهن الرغبة جانبا من المشكلة التى تعمل ابنة الوزير – أى شهرزاد – على حسمها.

لقد اقتصرت مهنة النساء السابقات (على شهرزاد) على عضوهن الأنثوى، أى أن رغبتهن كانت تعمل على المستوى الشهوانى فقط. أما شهرزاد فتضيف إلى الجسد الكلمة مما يخلق تحولا فى مفهوم الرغبة. ولكن هناك سمة مشتركة بين شهرزاد وبنات جنسها، فقد وصف سلوك النساء الأخريات بأنه كيد. وكذلك تلجأ شهرزاد إلى حيلة خاصة بها – وهى حيلة السرد – كى تحقق غايتها. وقد صيغ البناء القصصى لحكاياتها على نحو يترك المستمع مستثاراً عند الشروق. وتبلغ بذلك أقصى مستوى من الحيل النسائية لأنها تمثل الحيلة الممتدة إلى نهاية النص التى تستثير المستمع (عبر القص) لم تمتنع عن إشباعه (لأن نهاية الحكاية تكتمل فى ليلة تالية).

ولا تعد تلك المعالجة للرغبة السردية مجرد وسيلة لاكتساب الوقت، حتى لو اقتصرت على ذلك فى البداية، فهى أداة تعليمية أساسية. إن شهرزاد لم تجاهر بمعارضة النمط المتهالك للجنس الجسدى الذى فرضه الملك، وإنما حولت إشكالية الرغبة عن المجال الجنسى – الذى صدم فيه شهريار – إلى عالم النص. وهو عالم شديد الاختلاف عن عالمه وأكثر ليونة. وتطرح شهرزاد – بقصصها نوعا آخر من الرغبة، تمتد من ليلة إلى أخرى، ولا يخبو رحيقها على نحو يجعلها تتخطى التغيرات التى تحدثها الأيام. وبعد ذلك، بالمفهوم الجنسى، تحولا يستبدل بالنسق الذكورى غير الناضج للشهوة والإشباع والانقضاء، النسق الأنثوى النموذجى للرغبة المستمرة الممتدة. ومن ثم، يؤدى امتداد الرغبة، عبر الزمن، إلى تطويع العلاقات وانتهاج ممارسة جنسية تبتعد عن الاستغلال. وعندما تنجح شهرزاد فى تغيير مفهوم الرغبة، تغدو سيدة الرغبة. وإذا كانت بحنكتها الجنسية قد تشابهت مع نساء الكتب الجنسية الأخريات، فإنها تختلف عنهن فى أنها أخذت على عاتقها تلقين الذكورة كيفية الممارسة الجنسية الراقية.

ويتسنى لنا التحقق من أداء شهرزاد المتقن إذا قارنا حكاياتها بالقصة المصرية القديمة المعروفة بعنوان «شكاوى المصرى الفصيح»، ذلك لأن إطار الحكاية الفرعونية يماثل إطار (ألف ليلة وليلة)، فهو يتعلق بالتداخل بين كتابة النص والعدالة وهداية الملك المستبد. ولكن الفلاح الذى يعيش فى الدولة القديمة يقبع تحت أهواء سيده وليس العكس، كما هو الحال فى (ألف ليلة). إن الحاكم القادر لا يمنحه العدالة التى يصبو إليها، ولكنه يشجعه على عرض شكاواه الفصيحة طلبا للعدالة لكى يتسنى كتابتها وحفظها للأجيال القادمة. وقد اعتبر البعض شهرزاد نموذجا للتأليف الأنثوى العربى، ولم يتنبهوا إلى فارق أساسى بينها وبين فلاح الواحات، وهو أنها لم تكن كاتبة نصها. لقد تعلمت محتوياته وعملت على نشرها. وبعد ذلك تم تدوين النصوص التى تولدت عن الحكايات بانتهاء شهرزاد من روايتها. ولم يكن ذلك بقصد نسبة العملية الإبداعية إلى شهرزاد ولكن بقصد تحويل العمل من الأسلوب الشفاهى إلى الكتابى، وهو أحد الأمور التى سوف نتناولها فيما بعد.

إن ما يشعل رغبة شهرزاد فى الزواج من الملك هو تصميمها على تخليص العالم من طغيانه، ولا يخلو ذلك من دلالة، فهى تود أن تبث الحياة مرة أخرى فى علاقة الزوج المغاير الذى كان عليه مواجهة الزوج المماثل اجتماعيا. وقد كان الخلاف قد دب بينهما فى عدة

مواقف متفجرة شاذة فيما قبل. وإذا كان شاه زمان قد أعيد إلى مملكته فلم يكن ذلك من قبيل المصادفة، ذلك أن رحيله قد أزال إمكان ظهور زوج مماثل اجتماعيا، زوج قد يهدد علاقة شهريار وشهرزاد اللذين يمثلان الزوج المغاير جنسيا.

ولكن هذه المهمة لم تكن سهلة، لقد وقع على شهرزاد عبء تصحيح الوضع، بإحياء الممارسة الجنسية الصحيحة، والإيقاع الصحيح، والرغبة الصحيحة. وكان عليها، بوصفها امرأة، أن تدحض التعاليم التى أرستها امرأة أخرى، أى رفيقة العفريت. وترافق دنيازاد شهرزاد عند إحلال النص للجنس، مثلما كان شهريار فى رفقة شاه زمان، حين وقعا فى أسر سجينة العفريت.

لقد اكتسب الملك خبرة معرفية، وتشكلت لديه أنساق فكرية كان عليه أن يكتشفها من جديد ويتخلى عنها. ذلك لأن المعرفة الذكورية قد انتصرت، قبل دخول شهرزاد إلى مسرح الأحداث على المستوى المرئى، حيث تكثر الإشارات إلى فعل الرؤية. هكذا، شهد شاه زمان مشهد خيانة زوج أخيه بأكمله، بل إن موقفه هو موقف المتلصص (من يختلس النظر إلى عورة الآخرين). ويوازى هذا الاكتشاف اكتشافه المسبق لخيانة زوجه. وحين يفصح شاه زمان لأخيه عن خيانة ملكته، يصف الفجيعة التى رآها. ولا يصدق شهريار الاتهامات، ويصر على مشاهدة الأحداث بعينيه، ويجيبه شاه زمان: «إن أردت أن ترى محنتك بعينيك فافعل». وتظاهر الأخوان بعزمهما على الخروج إلى الصيد، كى يعودا سرا إلى المدينة، ويصعدا إلى سطح القصر، كى يتسنى لشهريار مشاهدة الحقائق بعينيه. ويذهب محسن مهدى إلى أن الإطار العام لا يكف عن تأكيد الأهمية البالغة للمشاهدة الحية والتجربة المباشرة.

وإذا ربطنا بين الإيماءات المتكررة للرؤية ونشاط شاه زمان التلصصى، نتبين قوة ذكورية نشطة، تتمثل فى الذات/ المشاهدة للموضوع/ المشاهد. وهذا على حد قول لوس إيريجارى Luce Irijaray، يعد نشاطا فى المجال البصرى، يؤهل الذكورة لوضع إيجابى؛ فالسيطرة البصرية الذكورية هى التى تسود من دون شك. ولكن قد تتزعزع القوة الذكورية وتغدو مثار شك، حين تؤدى النساء ـ أو الموضوع المشاهد ـ دورا إيجابيا فى العلاقة الجنسية التى تصبح موضع الاهتمام. ومما يشكك فى القوة الذكورية أيضا، تلك الازدواجية الأخلاقية للتلصص. إنه نشاط استحواذى يمكن تفسيره بوصفه نظرة غير مشروعة، على حد قول فيليس تربل Phyllis Trible (فى كتابه: «نصوص الرعب، قراءات نسائية أدبية للحكايات السردية بالإنجيل». فيلادلفيا: Fortress Press ١٩٨٥)، بينما يستحق سلوك النساء المشين اللوم أيضا. وتأكيد الجانب البصرى يفسر طبيعة الرغبة كذلك، لأن إصرار شهريار على أن يرى بنفسه هو بمثابة القوة التى تدفعه إلى إشباع تلك الرغبة المشينة، التى تعد المحرك للأحداث السردية المهولة.

أما شهرزاد فهى تطرق دربا مغايرا. إنها تسرد النص ليكون توجهها شفاهيا، ويغدو الذكر فيه مستمعا، أى رفيقا سلبيا. وفى إطار (ألف ليلة)، تطرح حاستا السمع والبصر بوصفهما وسيلتين خياريتين لاكتساب المعرفة، فنحن بصدد مناظرة تترسب فى فكر العصور الوسطى الإسلامى، الذى يعاير قيم الحواس، ويهتم بحاستى السمع والبصر خاصة، ويصوغ المناظرة حول أفضلية السمع على البصر أو العكس. ويردنا خليل بن أيبك الصفدى الكاتب الموسوعى (ت. ٧٦٤هـ/١٣٦٣م) فى مقدمة تلخيصه الوافى لسير المكفوفين (فى كتابه «نكت الهميان فى نكت العميان»، تحقيق أحمد زكى باشا، القاهرة: المطبعة الجمالية ١٩١١) إلى مثل هذه المناظرات، ويورد الحجج اللغوية والفلسفية التى تؤكد تفوق حاسة السمع على حاسة البصر. وإذا اطلعنا على (ألف ليلة)، من هذا المنظور، نجد أن إطارها يتفق

والاتجاه الإسلامى السائد، فمحاولات شهريار المتكررة للتوصل إلى الحقيقة، عبر حاسة البصر، قد ضللته. وهو يهتدى، بعد ذلك، باستخدام حاسة السمع، حين يستمع إلى حكايات شهرزاد السردية.

وتفضى حكايات شهرزاد إلى ثنائية أخرى بين الحقيقة والتخيل؛ فالسعى وراء الحقيقة ورغبة شهريار فى التوصل إليها، خلال مايراه بعينيه، سعى يعد من قبيل الخيال، لأنه يقوم على نهج خاطئ. ولكن عامل التخيل ـ عبر الاستماع ـ هو الذى يفضى إلى التوظيف اللائق للرغبة، فالرحلة التى قام بها مع شاه زمان سعيا للعلم رحلة جسدية، ترتبت عليها نتائج خاطئة، وهو فى حاجة للاستماع إلى رحلة شهرزاد السردية لمراجعتها. ومن ثم، فإذا كانت «ليالى» شهرزاد السردية قد تعددت، فإن ذلك يرجع إلى أنها بمثابة رحلات لإشباع «الرغبة»، والكشف عن أغوار اللاوعى، هكذا يقوم الأدب بمهمة ترشيد التجربة. ولست بصدد تقديم مفهوم حداثى للأدب فى هذا المجال، فما تقوم شهرزاد المثقفة بصياغته فى أسلوب ممتع، يلخص الحكمة المتوارثة للحضارة التى تنتمى إليها. لقد أدركت أنها إذا أحسنت تقديم تلك الحكمة استطاعت تصحيح التعاليم الخاطئة التى تخلقها التجربة الشخصية المحدودة الأفق.

ولا تثمر تعاليم شهرزاد عن الرغبة غير خاتمة الإطار الحكائى، والخاتمة تتمثل فى القرار السعيد بالزواج. ونحن نتبع تعريف ماريانا تورجوفنيك للخاتمة (فى كتابها: «الخاتمة فى الرواية»، نيوجيرسى: Prince-ton UP ١٩٨١) الذى يميز بين الخاتمة closure والنهاية ending، حين تذهب إلى أن النهاية هى «آخر وحدة يمكن تعريفها فى العمل، الجزء، المشهد، الفصل، الصفحة، الفقرة، الجملة». وترى أن الخاتمة هى الاستنتاج المنطقى للحكاية. وتأتى خاتمة الإطار فى نهاية (ألف ليلة) مع الجزء الذى يطلق عليه البعض «الخطاب الختامى» epilojue. وقد يبدو ذلك من الأمور المتعارف عليها. ولكن، لو قارنا العمل بنص آخر شبيه به وهو (مائة ليلة وليلة) الذى يدور أيضا حول الخيانة الأنثوية والسرد، سرعان مايظهر لنا الاختلاف الشاسع بينهما، إذ تأتى خاتمة الحكاية فى هذا النص قبل أن يبدأ السرد. وفى الواقع، فإن الخاتمة تطرح فى الأدب العربى القديم إشكالات نقدية خاصة. ولكن (ألف ليلة) تقترب اقترابا شديدا من المعالجة النصية فى الأدب الغربى، لو قسناها من هذا المنطلق.

وهناك خاتمتان لـ (ألف ليلة)، إحداهما طويلة والأخرى قصيرة. وفى الطبعتين المتاحتين لنا، ترزق شهرزاد بثلاثة أولاد، وتحيط الملك علما بهذا النبأ، حين تطلب منه أن ينقذ حياتها من أجل أولادها لئلا يصيروا أيتاما بعدها. ويجيبها شهريار بأنه كان قد قرر أن لا يقتلها منذ وقت طويل بعد أن تبين له أنها « عفيفة نقية، حرة، تقية». وحينما يمتدح الملك فضائلها لوالدها يستبدل بـ «التقوى» «الذكاء» (حرة، نقية، عفيفة، ذكية)، وتتسع أريحية الملك لتشمل سائر أرجاء المملكة، فتزدان المدينة، وتوزع الخيرات على الفقراء، ويعم الخير والإحسان. ولا ينهى استمرار قصة الحب الرومانسية هذه سوى الموت الذى هو نهاية كل حى.

أما الطبعة الأكثر طولا، فتتميز بوصف تفصيلى للاحتفال بالعرس. ويعلن شهريار أنه قرر الزواج من شهرزاد ويستدعى شاه زمان. ويقص الملك الأكبر على أخيه الأصغر كل ماوقع عليه بما فى ذلك حكايات شهرزاد. وهناك يفضى إليه شاه زمان أنه كان يضاجع امرأة فى كل ليلة أيضا ويجهز عليها فى الصباح. أما الآن فهو يود أن يقترن بدنيازاد. وتوافق شهرزاد على ذلك شريطة أن يظل الزوجان معهما. وتستعرض السيدتان مجموعة من الملابس الأنيقة أمام زوجيهما، يصل عددها إلى سبعة أثواب. يتلو الشاعر أبياتا من الشعر لوصف كل واحدة من السيدتين، ويتبين لنا من الوصف السردى والأبيات أننا بصدد فرحة جنسية؛ ذلك

لأن الأزياء التى ترتديها السيدتان توحى بنماذج وأدوار جنسية مختلفة، بعضها تقليدى والآخر أكثر تحررا. فارتداء الأزياء الخاصة بالجنس الآخر، وما يترتب عليه من الشباب فى نوع الجنس، يعمل على تأكيد الإثارة الجنسية Transvestism، فتبتسم شهرزاد وتنثنى لإغواء شهريار. وكما يذهب برتون Rrichard Burton (فى كتاب «ألف ليلة وليلة» Burton Qube edition دون تاريخ)، فإن الأداء الاستعراضى الذى تقوم به الأختان يقع على قرينيهما الملكيين موقع السحر، حيث يغمرهما الحب والاشتياق. وفى نهاية عرض الأزياء هذا يخلو كل ذكر إلى أنثاه. أما الوزير، فيتم تنصيبه حاكما لسمرقند. وأما الأخوان فيحكمان المملكة بالتناوب؛ حيث يتولى كل منهما حكمها يوما واحدا. ويصدر شهريار أوامره إلى الناسخين بتدوين كل ما وقع بينه وبين شهرزاد فى كتاب حتى يتم الاحتفاظ به فى خزانته. ولا يعكر صفو هذا العالم الرومانسى سوى الموت. ثم يخلف شهريار حاكم آخر يكتشف هذه الكتب فيقرأها ثم يأمر بنسخها ليتم توزيعها على نطاق واسع.

وأهم ما نستدل عليه من خاتمة الحكاية الإطار أن شهرزاد قد أصابت حينما أشبعت رغبتها بالزواج من الملك، إذ ترتب على هذا الزواج أن تحولت الممارسة الجنسية من الاقتران بالموت إلى الاقتران بالخلق، حيث كانت شهرزاد، فى نهاية حكاياتها، قد أنجبت ثلاثة أبناء. ويأتى هذا التغير نتيجة تغير نمط العلاقات الجنسية. فبإرجاء إشباع الرغبة فى علاقات لها طابع الاستمرار، يتسنى للزوجين إنجاب أطفال. فأسلوب الحياة الذى اتبعه شهريار (وشاه زمان أيضا، وفقا للنسخة الأطول) قبل لقائه بشهرزاد، وإن كان قد أمده بالمتعة الجنسية، قد حال دون إنجابه من يمثل امتدادا له، وهو أمر بالغ الأهمية على المستوى الشخصى والسياسى. فإن كان الحال قد استمر على ذلك لانتهى الرجلان إلى توقف سلسلة نسبهما.

وترد بعض الملامح فى الخاتمة التى تغاير المفهوم النسائى الذى انطوت عليه مقدمة الحكاية الإطار. وكنا قد تعرفنا شهرزاد باعتبارها امرأة تتسم بالاستقلالية والشجاعة، خاطرت بحياتها من أجل إنقاذ بنات جنسها. وبرغم ما تفرضه الأعراف عليها، فهى تحاول جاهدة احتواء الموقف وإنارة السبيل أمام الملك.

وليس من الغريب أن تشير خاتمة الحكاية حنق بعض الكاتبات المنتميات لـ «الكتابة النسائية»، مثل إيثيل جونستون فيلبس Ethel Johnston Phelps (فى كتابها: فتاة الشمال: القصص الشعبية النسائية فى العالم». نيويورك: Henry Holt Company، ١٩٨١) ومن المرجح أن هذه النهاية تنتمى إلى صياغة الرواة الذكور، كما جاء فى تحليلها «النسائى» لهذا العمل الكلاسى. وتتساءل الناقدة عما يدفع بطلة شجاعة مثقفة مثل شهرزاد إلى الاقتران برجل لوطى مثل شهريار. وتذهب فيلبس إلى أن شهرزاد كان يتحتم عليها الاستمرار فى سرد الحكايات حتى يوافى الملك أجله، ثم تقوم بعدها بمراجعة النص وطبعه.

وبالطبع، تنطوى الحكاية الأصلية على مفاهيم أخلاقية تقليدية إلى حد كبير، وتتراجع عن كل المضامين النسائية التى وردت فى المقدمة، ويتم استبعادها. ويبرز هذا التراجع بوضوح فى الطبعة ذات الخاتمة الأطول، حيث تكف شهرزاد فى الطبعتين عن القيام بدور القاصة، ويتولى سارد آخر مجهول الهوية التحدث عنها. وبالطبع يترتب هذا الموقف على أحداث جاءت فى أقسام سابقة من الإطار الحكائى، ولكن شهرزاد أصبحت الموضوع فى حقيقة الأمر، ولم تعد القائم على الإنتاج الأدبى أو المتحكم فيه. ويتجلى ذلك فى المقتطفات الشعرية التى تركز على الوصف الجسدى لشهرزاد ودنيازاد، حين كانت كلتاهما تقدم لونا من العرض الجنسى. ولا ينبغى أن يفوتنا تفوق مكانة الشعر فى المجتمع العربى على النثر، لأن استخدام الشعر للوصف أو

الإشادة بالموقف الذى تشكل فيه شهرزاد موضوع الرغبة لم يكن من قبيل المصادفة. يضاف إلى ذلك أن معظم هذه الأبيات تأتى تكرارا لما ورد على لسان شهرزاد من قبل. أما وقد توقفت عن السرد فقد صارت تشكل موضوع الأبيات.

ولا تقتصر أهمية العرض الذى قامت به الشقيقتان على أثره الأدبى، ولكنه يتميز بأهميته البصرية. إن العرض الذى قدمته الأختان يعيد إلى شهريار وشاه زمان علاقتهما البصرية بالرغبة، ولكن من موقع التفوق الجنسى فى هذه المرة. وحينما تغدو المرأة هى موضوع الرغبة يستعيد الذكر دوره الإيجابى وتتقهقر هى إلى دورها السلبى. ومن ثم، تبرز خصائص شهرزاد الجسدية لتحجب إمكاناتها الذهنية.

ويفرض الزوج المماثل اجتماعيا حضوره مرة أخرى، إذ يشارك شاه زمان وزوجه العيش شهريار وشهرزاد، يتحد الأخوان، ، خاصة أنهما يحكمان المملكة معا. وبمثل هذا الحل، ليس هناك حاجة إلى المجازفة بالأسفار الخطرة، فالثنائى القائم على الأخ والأخ، فى مقابل الأخت والأخت، لا يشكل تهديدا على الزوج المغاير جنسيا، لأنه قد تأسس على دعائم قوية. وهناك تجانس بين العلاقات الزوجية والعلاقات العائلية، كما أن وجود الأطفال يظهر أهمية استعادة الزوج المغاير جنسيا الذى يؤمن وجود المجتمع الأبوى.

وتبين لنا النسخة الطويلة علاقة شهرزاد بالأدب. وإذا كانت قد قامت بالسرد، فقد عمل شهريار على تدوين النص حتى يتسنى لخليفته من بعده نسخه وتوزيعه. ويعنى ذلك أن عالم شهرزاد عالم سريع الزوال، يعتمد على الأداء الشفاهى. يقاس بالزمن ويرتبط به، ويروى عن ماحدث فى (ألف ليلة وليلة). أما كتابة الأدب وحفظه فهما سلطة مخولة للذكورة. ومن ثم، فالنسخة الطويلة للخاتمة توضح ما كان معناه ضمنيا فى النسخة القصيرة. إن الدور الاستثنائى الذى قامت به شهرزاد ــ من حيث هى سارد ــ هو دور عرضى، كانت قد استدعته الحاجة عند تأزم الموقف، ويبلغ منتهاه مع نهاية الأزمة. والإطار الحكائى بمثابة قوسين كبيرين تختتم (ألف ليلة) عند انغلاقهما، فالليالى شبيهة بالأحلام التى تنتهى مع بزوغ شمس الرؤيا الأدبية والحقيقة الواقعة والتفوق الذكورى. لقد تابعنا تحولات الجسد، فى هذا المجال، إلى أن يصبح كلمة، ثم يعود أدراجه ليصير جسدا مرة أخرى، فللوجود العضوى الكلمة الأخيرة. ولذلك، تكف شهرزاد عن دور السارد لتمارس دور المرأة النموذجية، الأم والحبيبة.

شهرزاد
امرأة الليالى العربية

سليمان العطار*

فى تلك الليالى المدهشة، التى طالت ليلة بعد الألف لتدور حول نفسها وتلف، تجلس شهرزاد من الرجل شهريار مجلس الأستاذ المعلم فى الظاهر، بينما يقف منها خلف شخصية الأستاذ المعلم «النموذج الأولى» للمرأة المحاربة التى هى بقايا مجتمع أمومى آفل، وإن ظلت آثاره تملأ التاريخ القريب فى غابات الأمازون وأحراش خفية فى قارتنا أفريقية ثم فى غابات استراليا فى أطراف العالم القديم.

شهرزاد ومليكها شهريار ظلان عالميان لنموذجين أوليين متعاقبين تاريخا، متواقتين صراعا أزليا يكاد يكون مقدسا بين الجنسين: ذكر/ أنثى. لقد حافظ الأدب الشعبى العربى على لحظة حاسمة من هذا الصراع شبه المقدس؛ هى تلك اللحظة التى أسرف الرجل — بعد انتصاره على المرأة الأم المحاربة — فى معاداة المرأة إلى درجة الحب الذى ليس له ذروة سوى القتل انتقاما من استعباد هذه المرأة أجداد ذلك الرجل فى عهد قديم سادت فيه «الماترياركية». إن شهريار المحب القاتل، إذ يرى خيانة جنس «المرأة» له مع عبد لها أسود، ليس إلا شبح الجد فى ذاكرة الليبيدو عند هذا الملك «الجديد» شهريار؛ الملك الجديد لمجتمع جديد «باترياركى» حل فيه الرجل محل الملكة القديمة للمجتمع القديم «الماترياركى».

المجتمع العربى احتضن هذين النموذجين، لأنه فيما يبدو كان فى عصره الجاهلى شديد القرب من عصره الأمومى بل لعله كان فى «مرحلة الانتقال بين العصرين الماترياركى والباترياركى» يشترك فيها الرجل والمرأة معا فى السيادة. ولن نسرف فى إثبات ذلك، فهو أمر تكاد تتوفر وثائقه وإن لم يلق العناية الكافية من الباحثين، ونكتفى بذكر واقعة مشهورة غامضة لكنها شديدة الدلالة فيما نحن فيه. ونقصد واقعة الصراع بين أمّين :كلثوم وهند؛ كلتاهما تريد فرض سيادتها على العالم عبر سيادتها على الأخرى ، وهو صراع يتورط

* أستاذ الأدب الأندلسى، قسم اللغة العربية (كلية الآداب — جامعة القاهرة).

فيه الرجل على مستوى ابنى الأمَّين: عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند. ينتهى الصراع بمصرع واحد من العمْرين، وزوال مجد أمه هند لصالح كلثوم. أعز رجلين فى العرب ينتميان إلى الأم وليس إلى الأب، والصراع بينهما تحركه الأم. ألا يدفعنا هذا إلى الإشارة إلى أمومية معظم القبائل العربية التى تحمل أسماء إناث؟ فنسب العرب مرتد إلى الأمهات فى عدد غفير من القبائل حتى إن الملك يعتز بالانتماء إلى أمه وليس إلى أبيه، وحتى تسمى الرجال بأسماء النساء (رمزا على حلول الابن محل الأم)، فما طلحة وعلقمة وعطية وشعبة وقتيبة وربيعة .. إلخ إلا أسماء أمهات تقمص عزتهن وجبروتهن الأبناء.

إن هذه المرحلة التاريخية الحاسمة التى نتوقع امتدادها طيلة قرون عدة، هى التى رشحت الحضارة العربية دون غيرها لاحتضان نواة (ألف ليلة وليلة) الهندية وتعريبها وتحويلها إلى حالة فريدة تعكس لحظة التصالح بين الرجل والمرأة، فيما يشبه هدنة تحايلت المرأة على استمرارها دوما فى دورات لا تتوقف عبر سلاح الثقافة والتعليم والتربية. إن المرأة المهزومة أمام جبروت الرجل اختارت دورها فى طريقين: طريق شهرزاد وطريق زوج الجنى. إنهما طريقا الأمل واليأس، أو الخير والشر. زوج الجنى اختطفت واستعبدت وفقدت الأمل فى الخلاص فقررت أن تخون الجنى خيانة تتكرر طالما قوة الجنى القادرة على أسرها ؛ قادرة أيضا على أن تسخر ضد الجنى نفسه باستخدامها لإرغام الرجال على الخضوع لنزوتها التى هى حب يهدف إلى الانتقام من الرجل؛ وتلقينه درسا فى الوقت نفسه؛ وهو أن المرأة لايمكن أن تحكم إلا من داخلها، وأن قوة الرجل «الأب والسيد الجديد» قد تنقلب ضده إذا استخدمها فى حكم المرأة. إن هذا الطريق هو طريق اليأس أو الشر.

أما عن طريق شهرزاد؛ فقد اختارت أن تكون الحاكمة الحقيقية للحاكم الجديد المباهى بعضلاته وبسيفه الذى يقطر دما. وتم ذلك باكتشاف دور المرأة فى تربية الابن وتلقينه ثقافة المساواة بين الرجل والمرأة، ثم فى تربية الابنة بتلقينها تقنية تلقين (الابن/ الرجل) تلك الثقافة.

إن كتاب (ألف ليلة وليلة) يضم مئات الحكايات المتباينة داخل ما يطلق عليه «الحكاية الإطار»، حيث تقص شهرزاد كل ليلة قصة لا تكتملُ أبدا فى الليلة نفسها. وعدم اكتمال القصة علامة مشبعة بالدلالات نخص بالذكر منها أن عدم الاكتمال يقابل النقص عند الرجل الذى لا يكمل إلا بالمرأة فى حياته. إن إشباع هذا النقص رغبة تلح، تجعل شهريار يتعلق ببقاء المرأة إلى اليوم التالى؛ حيث تقوم هى فعلا بإشباع النقص بإكمال قصة الأمس وبدء قصة جديدة لا تكتمل؛ يكتشف شهريار بنقصها نقصا جديدا ورغبة جديدة تبقى المرأة إلى اليوم التالى؛ هكذا أبدا؛ فإشباع النقص بالمرأة نقص جديد لا يشبع إلا بها.

ونقطة البدء فى انطلاق شهرزاد فى رحلة القص اليومية جاءت بحافز يكاد يشبه مؤامرة تدبر صورة المستقبل. كيف؟ إن إجابة ذلك معقدة نحاول تبسيطها فى العناصر الآتية:

أ ـ الحاضر أزمة مفزعة تمتد منذ أعوام ثلاثة مضت (ألف يوم ويوم) فقد حدث:

«.. وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس، وهربت ببناتها، ولم يبق في تلك المدينة بنت تقبل الزواج».

ب ـ تحول هذه الأزمة العامة إلى أزمة خاصة، فالأب «الباترياركى» الملك شهريار لا يصل ظلمه إلى

النساء فحسب بل إلى الرجال أيضا، فسلطته مطلقة. وهكذا يحمل الوزير وزر هرب الناس:

«.. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه ببنت على جرى عادته، فخرج الوزير وفتش فلم يجد بنتا. فتوجه إلى البيت وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك».

ج ـ هذه الأزمة المفزعة تصل بالقص إلى ذروة عقدة يختل فيها توازن العالم القصصى؛ حيث يتعرض الوزير لخطر داهم، فله بنتان عليه أن يقدم كبراهما إلى الملك فلم يبق غيرها فى المدينة .. أو يهرب ـــ إذا استطاع ـ كباقى الناس.

د ـ يعود التوازن إلى العالم بانتقال مشكلة الأب الوزير إلى ابنته التى أهلتها ثقافتها لتحمل هذه المسؤولية؛ فقد:

«.. قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين؛ وقيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء».

هـ ـ هذه الابنة بثقافتها كانت قد أهلت نفسها لخوض معركة جديدة مع الرجل يواجه فيها العقل العضلات؛ وذلك نيابة عن بنات جنسها:

«.. فقالت [لأبيها الوزير]: بالله يا أبت! زوجنى هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه».

و ـ وهنا تظهر نقطة بدء الحكى محفوزة من الأخت الصغرى لشهرزاد والمسماة «دنيازاد»؛ وهذا الحافز نفسه من تآمر شهرزاد، وهو أول درس للأخت الصغرى (الرامزة للابنة وأم المستقبل)، فإن شهرزاد قبل ذهابها إلى مغامرتها الكبرى :

«.. كانت قد أوصت أختها الصغيرة، وقالت لها إذا توجهت إلى الملك أرسلت أطلبك، فإذا جئت عندى فقولى ياأختى حدثينى حديثا غريبا نقطع به السهر .. وأنا أحدثك [مازالت شهرزاد توجه الخطاب إلى أختها الصغيرة دنيازاد] حديثا يكون فيه الخلاص..».

وهكذا:

« عندما خلا بها الملك بكت، فقال لها: ما لك؟ فقالت: أيها الملك إن لى أختا صغيرة أريد أن أودعها. فأرسل الملك لها فجاءت أختها وعانقتها وجلست تحت السرير فجلسوا يتحدثون. فقالت لها أختها الصغيرة: بالله عليك يا أختى حدثينى حديثا نقطع به سهر ليلتنا. فقالت: حبا وكرامة، إن أذن لى هذا الملك المهذب. فلما سمع ذلك الكلام، وكان به قلق فرح بسماع الحديث».

إن التوازن عند شهرزاد وأبيها تحول إلى عدم توازن أو«قلق» عند شهريار بدأ يزول بالقص الذى بدأته شهرزاد ولم ينته قط، لأنها المرأة التى تمارس أمومتها خصوبة تنتقل إلى القص فيتوالد دون توقف. تنتهى الأزمة الكبرى لتتحول إلى أزمات صغرى تتمثل فى عدم اكتمال القصة عند صياح الديك أو انبثاق الفجر، ربما داخل عقل الملك شهريار فى شكل حب استطلاع يدفعه إلى السعى المستمر نحو المعرفة فى طريق تستدرجه فيه شهرزاد. لكن المشكلة التى هى بؤرة هذا المقال تتمثل فى بدء شهرزاد القص ثم استمرارها فيه على مسامع الملك شهريار وأختها الصغرى دنيازاد. والرجل الملك يعجب بحديث شهرزاد إعجابا لايقل عن إعجاب دنيازاد بهذا الحديث نفسه. ويتكافأ الرجل الملك مع الصبية الأنثى فى تلقى الدرس من المرأة، المعلمة والمحاربة معا، شهرزاد.

لم احتفظت شهرزاد بأختها فى مخدعها الزوجى؟

إن شهرزاد ستحتفظ بأختها دنيازاد شاهدة لمعركة تحرير تفجر الصراع الأزلى بين الرجل والمرأة. كل منهما يريد أن يطغى على الآخر، ويرد طغيان هذا الآخر فى آن. ومن هنا، تصبح الحكاية الإطار رمزا لهذا الصراع فى مرحلة تحاول فيها المرأة أن تكسب جولة رد طغيان الرجل وتهذيب وحشيته البدائية فى النظر إليها والتعامل معها.

وعلى ضوء هذا، أطرح فرضا: إن ما أطلقنا عليه «حكايات» (ألف ليلة وليلة) هو أدب نسائى شعبى؛ يهدف فيما يهدف إلى تهذيب الرجل منذ طفولته، وتلقينه فكرة المساواة بينه وبين المرأة وإمكان تفوقها عليه، فضلا عن تلقين المرأة الدرس نفسه، ثم تقنية تعليمه لرجلها (زوجا أو ابنا). ويظهر ذلك جليا فى وجود الصبية «دنيازاد» طوال الليالى مستمعة، مثلها مثل الرجل شهريار. وقد ورد حديث مباشر فى أكثر من موضع حول المفاضلة بين الجنسين. ونكتفى هنا بالإشارة إلى هذا التوبيخ الذى شنه «شمس الدين» الوزير لأخيه الأصغر «نور الدين» الذى يفضل الذكر على الأنثى: «قد قصرت لأنك تعمل ابنك أفضل من بنتى، ولاشك أنك ناقص عقل وليس لك أخلاق». دفاع عن المرأة لا يصدر إلا عن إمرأة. وهذا الأدب النسائى أيضا يمثل مجالا رحبا لحرية المرأة الراوية، التى تحقق ذاتها أثناء القص متخلصة من قيود الكبت والقهر، تلك القيود التى فرضها عليها مجتمع الرجال. ومن ثم، فليس صدفة ارتباط الحكاية بالجدة والأم وليس غريبا استمتاع المرأة بالقص أكثر من المستمع، فطالما استمرت الجدة فى قص الحكاية برغم توقف حفيدها عن الاستماع بسبب دخوله فى النوم. أكثر مما سبق، أتصور أن النواة الأولى للألف ليلة وليلة) ترجع لزمن سحيق، فى تلك الحقبة الأولى لظهور المجتمع الأبوى على أنقاض مجتمع أمومى آفل. ورموز النص تكاد تكشف عن ذلك فى صراحة ووضوح، كما يظهر فى تلك السلسلة من العبيد السود والغربان القبيحة الذين تخون المرأة معهم رجلها. إن هذا السواد المجسم هو كبت رجل مقهور تحت سلطة الأم قد تحرر وانطلق كوحش يصم المرأة بالخيانة ويقتل أفراد جنسها بالجملة.

والآن نستعرض الدرس الذى تلقنه شهرزاد للملك شهريار وبالضرورة للمرأة الناشئة متمثلة فى الصبية دنيازاد، وهو درس أوقف تدريجيا المذبحة ورقق من مشاعر الرجل وجعله — بدلا من قتل شهرزاد فى أول ليلة — يقول فى نفسه: «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها»، وحديثها مفتوح أبدا؛ فلا قتل بعد بدء الحديث، وهذا من أسرار البنية المفتوحة فى النص.

المرأة هى التى تغزو الرجل فى معظم الليالى، وهى أيضا التى تهيئ سبيل اللقاء. ولأول مرة فى نص أدبى قديم تتغزل المرأة بالرجل ويصبح موضعه من المرأة هو موضع المرأة منا معشر الرجال اليوم، فالميزة الكبرى فى الرجل «الحسن والجمال والتيه والدلال». والميزة الكبرى فى المرأة الشجاعة والقوة والمبادرة، بالطبع بعد تساويها مع الرجل فى العنصر الجمالى مع إشارة عابرة للتمايز النوعى فى الصدر والشفتين. ففى «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان» تبدأ مرحلة التساوى بين الملكة بدور والأمير قمر الزمان جماليا «.. فرآهما متعانقين... وهما فى الحسن والجمال متشابهان، وفى الملاحة متساويان» .. بل إن قمر الزمان يرتدى قميصا أزرق شفافا يكشف عن محاسنه وهو راقد فى سريره مثلما ترتدى بدور قميصا بنيا لايقل شفافية. والفرق النوعى هنا يكمن فى القيمة الرمزية الأسطورية للون القميصين، فاللون الأزرق يشير إلى السماء وذكورتها والبنى يشير إلى الأرض وأنوثتها، والأسطورة بعامة تجعل من الرجل غيثا ينهمر من السماء فتخضر خصوبة الأرض الأم والأنثى. مساواة وفرق نوعى. لكن، أمام مرض قمر الزمان من عشق بدور وملازمته الفراش تصاب بدور بالصرع وتقتل القهرمانة

ويضعونها فى السلاسل الحديد لوضع حد لقوتها الخارقة، إلا أنها عندما ترى حبيبها تخرج من كل تلك القيود كالأسد الهصور:

«وقامت من وقتها وصلبت رجليها فى الحائط، واتكأت بقوتها على الغل الحديد فقطعته من رقبتها، وقطعت السلاسل وخرجت من خلف الستارة ورمت نفسها على قمر الزمان .....».

وفى القصة نفسها، أمام حياد الأمير وحيرته فى البحث عن مكان فى مدينة غريبة للقاء مع امرأة غزت قلبه فى الطريق، تقتحم تلك المرأة بيتا بينما هو يرتعد «فلم تسمع كلامه بل ضربت الضبة بالحجر فقسمتها نصفين فانفتح الباب...». وهذه المرأة نفسها عندما تنبسط فى سمرها تريد تسلية وحشية، فى عودة إلى سلطتها الأمومية تذكرنا بوحشية شهريار الأبوية، فتمسك سيفا وتتجه لقطع رقبة المملوك فى إصرار مرعب قائلة: «لا يكون الحظ إلا بقتله» . إنه سلوك يعبر عن تفريغ شحنة سحابة راعدة يبرق من خلالها عنان الكبت فى جموح مهرة. إن المرأة تتحرك فى حكاياتها بحرية منتقمة لقتلها الرمزى على يد الرجل حين حرمها من دورها الاجتماعى وقصر مهمتها على حفظ النوع. إن نموذج المرأة القاتلة زوجها ليس إلا كائنا سحقت ذاته قد عجز عن أن يجد من يحكى له حكاياته، وهذا آخر مسرح إبداعى بقى لكى تتنفس فيه ذاتها أكسوجين الوجود.

إن حرية المرأة تتجلى فى إفلات عنانها حاكية للقصة أو راوية لها، حيث تردد كلمات غزل للرجل كنا سنحاسبها عليها فى اتهام شائن لو نطقت بها فى الواقع؛ مع أنه حق من حقوقها مادام الحب فعلا مشتركا والرجل ـ أحد طرفيه ـ يمارس هذا الحق. وها هو جزء من خطاب امرأة من نساء حكايات شهرزاد تنبه فيه رجلا أنها قد تعلقت به: «ممن تلفت وجدا وشوقا إلى أحسن الناس خَلقاً وخُلقاً، المعجب بجماله، التائه بدلاله، المعرض عن طلب وصاله...»؛ فالمرأة هى التى تطلب الوصال وتحقق فى القص لذاتها ما ينفرد به الرجل دونها فى الواقع.

فوق ما سبق، تكثر الأمثلة عن مروءة المرأة وشهامتها وتقدمها لحماية الرجل والتضحية بكل شىء من أجله. إن المرأة تكاد «تستت وتهتم» الرجل، تدرأ عنه المخاطر وتؤدى دونه العمل، ومع ذلك لاننسى قط مساواتها به، فإذا كان بعضهم يدفنون الزوجة حية مع زوجها الميت، فإنها إذا ماتت فى الحكاية قبل الزوج تدفنه أيضا حيا معها كما نشهد فى قصة سندباد!

لا تترك شهرزاد فرصة لإبراز قضيتها، فإن تفوق الرجل على المرأة قد انسلخ على زيه، فملابس الرجل ترمز للتفوق غير المعترف به من جانب امرأة الحكاية؛ لهذا يستخدم الزى فى ازدواج رامزا لعكس ما يرمز إليه فى الواقع، إذ يتنكر الرجل فى زى امرأة، فيمر على أنه امرأة دون أن يلحظ رجولته أحد، وتتنكر المرأة فى زى رجل فلا ينكر رجولتها أحد بل إن الأميرة بدور تتنكر فى صورة زوجها قمر الزمان فتتزوج بنت الملك، وتعين ملكا يَنهى ويأمر، وهكذا تتجرد الملابس داخل الحكاية من قيمتها الواقعية. إنها ليست أكثر من علامة على الفرق النوعى حتى لا يلتبس علينا الأمر لفرط المساواة والمشاكلة بين الجنسين، ففى كل جنس قاسم مشترك بينهما، وهو المغزى الجوهرى للإنسانية فى كل، لاينقص فى قدر المرأة زينتها ولا يرفع من قدر الرجل خلوه من الزينة.

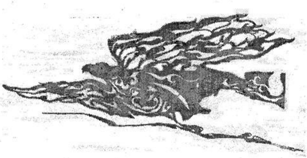
إن المرأة فى الحكايات تقوم بدور الجندى والجلاد والملك، فلا يكاد ينفرد الرجل بإحدى الوظائف بل إن قيمة العقل عندها راجحة والحكمة عميقة قد أحدتها الثقافة وجمع ألف كتاب وكتاب مثلما فعلت شهرزاد، أما إذا ظهرت فى الحكاية امرأة شريرة أو خائنة أو ناقصة العقل أو ضعيفة الشخصية، فدفاع شهرزاد جاهز ومقنع. إن هذا قاسم مشترك بين المرأة والرجل، ولا مناص من

وجود الشر فى مقابل الخير والضعف فى مقابل القوة.

إبراز قضية المرأة كما عرضتها شهرزاد يكشف عن قيمة خطيرة جمالياً فى(ألف ليلة وليلة) ، وهى قيمة لا نجدها بوفرة فى أدب الرجال. أعنى قيمة الحرية فى التعبير من جانب المرأة فى صراحة بلا حدود تفجر أصدق المشاعر الأنثوية وأدقها مما يجعل هذا الكتاب نصا وثائقيا للعالم الداخلى للإنسان بعامة والمرأة بخاصة، تلك المرأة التى طالما وصفناها بأنها لغز، وما كان ذلك إلا لأن الرجل الأديب انفرد دائما بالتعبير عن مشاعر المرأة، فلم يفلح بشكل كامل فى الوصول إلى معرفتها فصارت لغزا.

لقد تعاملنا مع (ألف ليلة) على أنه كتاب تسلية دون محاولة فض كنوزه الفنية، ومع ذلك، فإن دارس فن القصة الحديثة فى العالم أجمع يبدأ دائما به، وقد تمت ترجمته ترجمات عدة لكل اللغات الحية. إن نسائية النص، إبداعا وانفجار طاقة المرأة الشرقية ثم العربية خلاله، منحاه أهمية قصوى فى القص العالمى. لكن، هل كان ما طرحناه من فرض هو السبب الوحيد لأهميته القصوى؟

إننى أزعم وجود عناصر أخرى عبقرية عربية وإسلامية تضاف لهذا العنصر النسائى المبدع المشار إليه فى هذا المقال، كما تجلى فى(الليالى) العربية بأبعاد عميقة الأسطورية والواقعية فى آن. وحسبنا فى هذا المقال ما عرضناه من فرض نظن أنه يعالج منطقة من بين مناطق (ألف ليلة) غير المطروقة !



مدينة الجغرافيا... مدينة الخيال

قراءة فى ألف ليلة وليلة

حسين حموده *

-١-

من المدينة الأولى الواقعة بخراسان، موطن الراوية (شهرزاد) والمروى عليه (شهريار)، فى «الحكاية الإطار» التى تبدأ قبل الليلة الأولى من ليالى (ألف ليلة وليلة)، إلى المدينة نفسها بالليلة الأخيرة؛ يرتحل السرد خلال الحكايات الرئيسية والفرعية، المحورية والهامشية، عبر مدائن شتى: هناك المدن المرجعية الإسلامية، المعروفة فى تاريخ القرون الوسطى، التى لايزال بعضها قائماً حتى اليوم. وهناك مدن الشمال (أوروبا الراهنة) المسماة وغير المسماة. وهناك مدن البرّ والبحر والجزر والجبال التى يشيّدها خيال جامح؛ يطير إليها بنو البشر فوق أكتاف الجان، عابرين ـ فى جزء محدود من يوم واحد ـ المسافات التى تستغرق من «المسافر المجدّ» سنوات، بل عقوداً، طوالاً.

تتشكل هذه المدن جميعاً، فى حكايات (الليالى)، من خلال اعتماد مفردات مادة مرجعية متاحة، كما تتشكل من خلال جموح الحلم، فى مراوحة بين احترام قوانين عالم رازح وتخطى كل قانون. وتصاغ الحركة فيما بين هذه المدن، إليها ومنها، من خلال فعل موازٍ لفعل الرحيل نفسه الذى نهضت عليه بنية حكايات شعبية كثيرة[1]؛ فمن الانطلاق من «مكان أصل»، أوّل، والرجوع إليه أخيراً، مروراً بـ «مكان اغتراب»، فى دورة كاملة تنطبق فيها نقطة الختام على نقطة البدء، يتحرك السرد فى حكايات (الليالى)، مستجيباً فى تسياره إلى ذلك التصور القديم، الدينى ـ الصوفى معاً، حول دائرية الكون واتصال أطرافه. وفى هذا التسيار يتحقق الرحيل فى هذه الحكايات، إلى المدن «المرجعية ـ الفنية» ومنها، باعتباره اجتيازاً للجغرافيا، كما يتحقق ـ فى الوقت نفسه ـ باعتباره مجاوزةً لها؛ تحليقاً فوق تضاريسها وحدودها وجهاتها ومعطياتها جميعاً.

(*) باحث ـ مصرى. قسم اللغة العربية. آداب القاهرة.

-٢-

تظل «مدينة الابتداء»، أو «المدينة الأصل»، حاضرة دائماً فى سرد حكايات (الليالى)، وإن تباعدت عن الراوى والمتلقى (السامع/ القارىء) إلى حين. وتظل الإشارات إلى هذه المدينة متناثرة، فى السرد، مرتبطة بالحنين إليها. تطلّ هذه الإشارات لمدينة الابتداء بين وقت ووقت (موضع وموضع)، فتنفى الغياب الكامل لهذه المدن فى الأماكن التى تم الارتحال إليها، وتذكر بالعودة المؤجّلة إليها، وتراكم المزيد من التشوق المضنى لهذه العودة.

يعود «السندباد»، مثلاً، فى نهاية كل «سفرة - دورة» من «سفراته - دوراته» السبع - إلى مدينة «بغداد». وفيها تخثه رغبته في السفر والمشاهدة والاكتساب فيرحل عنها. ثم يدفعه حنين، مضاد، للراحة والاسترخاء والدعة والإنفاق، إلى العودة إليها مرة أخرى.. وهكذا. يقول، دائماً، فى بدايات حكاياته، بصياغات متنوعة لكن متقاربة: «أقمت بمدينة بغداد مدة من الزمان وأنا فى غاية الحظ والصفاء والبسط والانشراح فاشتاقت نفسى إلى السفر والفرجة وتشوقت إلى المتجر والكسب والفوائد..» (٣/ ٩٢)[٢]. ثم يقول فى نهايات الحكايات، بالصياغات المتنوعة المتقاربة نفسها: «.. بعد ذلك جئت إلى مدينة بغداد ودخلت بيتى وسلمت على أهلى وأصحابى وأصدقائى وقد فرحت بسلامتى وعودتى إلى بلادى وأهلى ومدينتى ودياري» (٣/٩٩)[٣]. وبين القولين، فيما بين بدايات الحكايات ونهاياتها، يخوض السندباد مغامرات شتى، ويجتاز أهوالاً متنوعة، ويرصد - فيما يرصد - مشاهداته وتجاربه فى بحار وجزر ومدن متباينة الاتجاهات والمواقع، إلى أن يعود - من «سفرته/ دورته» الأخيرة - إلى بغداد، مدينة الابتداء، بعد أن استغرقت مدة غيابه فى هذه «السفرة/ الدورة» سبعاً وعشرين سنة، وقد كانت هذه السفرة «غاية السفرات وقاطعة الشهوات»، وإن كانت شهوة الرحيل إلى البحار والأقاليم والمدن، التى تنقطع عن السندباد، لا تنقطع - أبداً - عن شخصيات (ألف ليلة) الأخرى، ولا عن راويتها/ رواتها، ولا عن ارتحالات السرد فيها.

هذا المنحى البنائى نفسه، نلاحظه فى «حكاية الخياط والأحدب واليهودى والنصرانى..». تبدأ الحكاية بانطلاق السرد من «مدينة الصين» التى ليست إلا تكأة لانطلاق الحكى إلى مدن أخرى: بغداد، و«مدينة مصر»[٤]، والموصل، وحلب.. إلخ. «مدينة الصين» نفسها، فاتحة الرحيل إلى مدن إسلامية عدة، لا تختلف عن أية مدينة إسلامية فى الحكاية، ففيها يفيق الأحدب، مهرج الملك، من غيبوبته التى استغرقت زمن الحكايات الفرعية بالحكاية الأم، ليشهد أن «لا إله إلا الله محمد رسول الله» (١/ ١٢٥).

قد تلتقى مدن (ألف ليلة وليلة)، بشخوصها وحكاياتها، بالتقاء قوافلها فى الصحراء (انظر ٧٨/٤)، أو باجتماع المنتمين إليها فى مجلس من «مجالس الأكابر» (انظر ٤/ ٢٢٨)، فى نوع من التماسّ العابر الذى تتقاطع فيه الخطوط الواصلة بين المدن لتفترق مرة أخرى. لكن، تظل هناك، فى البنية المكتملة لكل حكاية من الحكايات، وفى البنية المكتملة لحكايات الكتاب كله، «مدينة ابتداء» يرتحل السرد منها ليؤوب إليها. هكذا، دائماً، يعود «أبطال» الحكايات إلى مواطنهم/ مدنهم التى فارقوها. يرجع «أبو صير» و«أبو قير» إلى مدينتهما «الإسكندرية» (٤/ ١٩٧)، ويعود «جانشاه» إلى مدينته بعد رحلة اكتشاف تعرّف فيها مدنا شتى (٣/ ٥٧)، ويعود «الشاب البغدادى» إلى المدينة التى وهبته اسمه، فيما وهبته، بعد غربته الطويلة عنها (٤/ ٣٣). هذه الدورة نفسها نلاحظها فى حكايات (ألف ليلة) الأخرى، مع شخصيات أخرى (مثلاً: «إبراهيم بن الخصيب» -٤/ ٢١٩، «الشاب العمانى» - ٤/ ٢١٠، «علاء الدين أبو الشامات» ٢/ ١٨٠، وانظر أيضاً: ٤/ ١٢٩ و ٢٨٨).

قد نجد فى بعض الحكايات مسارات جانبية تتفرع عن هذا المنحى البنائى، كأن تنبنى الحكاية على انطلاق من مدينة أولى إلى مدينة ثانية، وانطلاق مضاد الاتجاه من المدينة الثانية إلى المدينة الأولى، فيسافر ـ مثلاً ـ «قمر الزمان» (حكاية قمر الزمان مع معشوقته ـ المجلد الرابع) من «مدينة مصر» إلى البصرة ليعود منها بالمرأة التى عشقها وارتحل للاتصال بها واحتيازها، بينما يسافر زوج المرأة نفسها من البصرة إلى «مدينة مصر»، بحثاً عن زوجه الهاربة، وبذلك تجتمع ـ فى الحكاية الواحدة ـ انطلاقتان متواجهتان، من مدينتين مختلفتين، وإن كانتا تمثلان نقطتين على محيط الدائرة نفسها. أو قد نجد مساراً آخر يتضمن إيهاماً بانغلاق دائرة الترحال عند نقطة ما، لا تكون سوى نقطة اكتمال دائرة صغرى داخل دائرة كبرى لم تكتمل بعد. يعود عبد الله بن فاضل (حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه) إلى مدينة البصرة (٤/ ٢٨٧) التى كان قد ارتحل عنها، ولكن عودته هذه ليست خاتمة لحكايته وإنما فاتحة لدورة جديدة من دوراتها؛ فحلمه بأن يتزوج و«يزوج» أخويه، وبأن يستقروا جميعاً فى مدينتهم و«بين أهلهم»، يواجه برفضهما وتآمرهما على حياته، وهكذا يجبر على الرحيل من البصرة مرة أخرى، إلى أن يعود إليها عودةً لا رحيل بعدها، مع زوجه «التى أقام معها فى البصرة إلى أن أتاهم [كذا] هازم اللذات ومفرق الجماعات» (٤/ ٢٨٨).

ولكن، أياً كانت اتجاهات المسارات الجانبية المتفرعة من المنحى البنائى، يظل هذا المنحى أساسياً قائماً، ثابتاً، واضحاً فى حكايات (ألف ليلة) كلها تقريباً، مدعوماً بفكرة ضرورة الأوبة إلى المنبت، أو المكان/ المدينة الأصل؛ إذ لا يمكن أن يأتى «هازم اللذات» شخصيات الحكايات إلا حيث يجب أن تكون نهاياتها، وحيث يليق بها أن تواجه الموت: مع ذويها وبين «أهل مدينتها» الذين يعرفونها وتعرفهم.

ـ٣ـ

كثيرة هى المبررات التى تسوغ النزوع للتنقل بين المدن فى حكايات (ألف ليلة). فى «حكاية علاء الدين أبى الشامات» يجول السرد بين بغداد ودمشق ومدينة مصر (القاهرة) وجنوة والإسكندرية. الأسرة الواحدة يتشتت أفرادها بين هذه المدن؛ فيكون ـ فى وقت واحد ـ الرجل/ الزوج فى الإسكندرية وحبيبته فى جنوه وأهله فى «مدينة مصر» وابنه فى بغداد. وبذلك، يمثل هذا «التوزع الأسرى» ذريعة لانتقالات السرد المتلاحقة، اللاهثة تقريباً، بين هذه المدن جميعاً. كذلك يتحقق الرحيل فى الحكايات، من المدن وإليها وفيما بينها من أماكن، لأسباب أخرى متنوعة.

تنفتح الحكايات على فضاء مكانى متنوع، يقع فيما بين المدن: البرارى والقفار، جبل قاف (انظر٣/٢٦)، جزائر واق الواق (١٦/٤)، الأودية والبحار والجبال والغابات والسهول والأوعار. وتشير الحكايات أيضاً إلى بعض القرى (والقرى تعد شرطا من شروط نشأة المدينة، إذ تعتمد المدينة دائما على فائض زراعى من ريف قريب منها). تختصر هذه الأماكن والقرى العالم الذى تجمل الحكايات أقسامه الجغرافية الكبرى وجهاته الأساسية فى: بلاد السند والهند وأعمالها وأقاليمها، بلاد العجم والصين وأقاليمها، بلاد الغرب (المغرب العربى) وأعمالها وأقاليمها، وبلاد الشام ومصر (انظر٣/٢٧١)، فضلا عن «بلاد الفرنجة». تستبيح حركة السرد فى الحكايات هذه الأقسام والجهات، فتجعل منها ـ على اتساعها وامتدادها ـ ساحة مفتوحة للشخصيات، يجوبونها ويجولون فى أرجائها، يقطعونها طولا وعرضا، شرقا وغربا. وبذلك، تمثل الحركة بين هذه الأقسام والجهات، والتوقف عند مدنها، مادة الحكايات الأساسية.

يرتبط الانتقال بين المدن، لدى شخصيات (ألف ليلة)، بدوافع متنوعة. تواتر الأخبار عن جمال امرأة

تعيش فى مدينة أخرى يمثل دافعا كافيا للرحيل إلى تلك المدينة. فالرجل المغرم بالنساء «وقد سمع بامرأة ذات حسن وجمال وهى ساكنة فى مدينة غير مدينته» يسافر «إلى المدينة التى هى فيها» (٧٦/٣). والشاب العمانى يسافر من بلاده إلى مدينة بغداد باحثاً عن امرأة سمع وصفا لجمالها(٢١١/٤). و«قمر الزمان» يسافر من مصر إلى البصرة لأنه رأى صورة (رسماً) لامرأة جميلة مقيمة فيها (٢٤٤/٤). كما قد يسافر العاشق من مدينته إلى مدينة بعيدة سعيا وراء محبوبته الغائبة (انظر، مثلا،٢٦٢/٢).

هذا الدافع للسفر، بسبب العشق «على السماع» أو «على رؤية صورة»، أو بسبب «العشق والافتقاد»، وهو فى الحالين سفر من مدينة لأخرى رغبة فى امرأة، قد يصاغ صياغة مقلوبة؛ حيث يصبح الانتقال من مدينة لأخرى رغبة فى الابتعاد عن المرأة لا رغبة فى التقائها؛ فيسافر «معروف الإسكافى» من «مدينة مصر» هربا من زوجه، وقد كانت قبيحة جائرة «متسلطة على بدنه» (انظر٢٩٢/٤).

وقد يتصل السفر بين المدن، فى حكايات (الليالى)، بهدف اكتساب المال. ففروق الأسعار بين المدن تمثل حافزا للانتقال بينها، إذ بمقدور التاجر البصرى، مثلا، أن يشترى «الشقة الحرير من الكوفة بعشرة دنانير وهى تساوى فى البصرة أربعين ديناراً» (٢٧١/٤). لذا، كان التنقل المتصل بين المدن نوعا من اللهاث، فى حكايات التجار، للحصول على المزيد من الربح. يقول أحدهم: «ولم نزل نرحل(...) من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشترى ونربح»(٢٧٢/٤). وقد يقترن بهذا الهدف للاكتساب والربح الرغبة فى«الفرجة على بلاد الناس»(انظر١٨٤/٤) يقول، أيضا، أحدهم: «.. لم نزل مسافرين(...) من مدينة إلى مدينة ونحن نبيع ونشترى ونتفرج على بلاد الناس» (١١٢/٣).

كذلك، قد يتصل السفر من مدينة لأخرى، فى الحكايات، بسبب من أسباب الخوف من ملك من الملوك (انظر٢٣٧/٤ ، و١٦٠/٣، و٢٩٤/٤)، كما قد يقتصر الارتحال بين المدن على مطمح خالص للاكتشاف والتعرف، مثل حال «حاسب كريم الدين» الذى يسافر من «مدينة مصر» إلى مدن وأماكن متنوعة، ساعياً إلى حيازة المعرفة التى يمكن أن تجاوز به ما يراه حوله من ضلالات.

لكن النزوع إلى السفر أو قطع المسافات بين المدن، الذى تفصّل الحكايات مشاقّه، يتصل بصياغة مركبة تومىء إلى اضطرار استثنائى؛ فما الذى يدفع إلى الخروج من المدينة ـ حيث الاستقرار والراحة والأمن ـ سوى إلحاح، أو حافز، أو «فرض» لا رادّ له؟ أو ما الذى يحث على الرحيل من «هنا» (بما تعنيه من كونها مكان واحد من الشخصيات، وموطنه ومقر أهله، وعالمه المعروف المألوف) إلى «هناك» (بما هى مكان مفروض عليه، يجهله، ولا يعرف ولا يتوقع ما يمكن أن يجرى له فيه)[5]، سوى سبب لا يمكن تخطيه؟ فى هذا السياق، يحفل السرد والحوار فى (ألف ليلة) بعبارات عن السفر تحمل أكثر من وجه. يقول التاجر: «إنى أخاف من الغربة لأنها بئست الكربة»، ويسمع الرد، كأنه صوت آخر له، أو صدى لصوته: «لا بأس بالاغتراب الذى فيه اكتساب» (٤/ ٢٢٤). ويقول السندباد: «فاشتاقت نفسى إلى السفر والنفس أمارة بالسوء» (٣/ ٩٢)، ويقول أيضاً: «فحدثتنى نفسى الخبيثة بالسفر..» (٣/ ١٠٠). وهكذا، نجد مع العبارات التى تتحدث، مثلاً، عن أن «فى السفر خمس فوائد» عبارات أخرى تؤكد أن «السفر ما له أمان» (٤/ ٢٧١).

يؤكد طابع الاضطرار الاستثنائى، فى تجربة الرحيل عن المدينة فى حكايات (الليالى)، أن هذا الرحيل يعد خروجاً من «الوطن» كله؛ إذ يقترن فى الحكايات معنى المدينة بمعنى الوطن، ويتصل معنى الإقامة فيها بمعنى

«المواطنة». وفى سرد الحكايات كثرة من العبارات ـ ترتقى إلى مستوى يقين الحكمة التى لا جدال فيها ولا تساؤل حولها ـ ترى أن «الذى ما له خير فى بلاده ما له خير فى بلاد الناس»، وأن العودة إلى المدينة، بعد سفر عنها، بمثابة عودة إلى «الوطن» الذى «حبُّه من الإيمان» (٤/ ٢٦٥).

«المدينة ـ الوطن» صيغة واضحة فى حكايات (ألف ليلة وليلة)، بما يجعل مدينة هذه الحكايات تتماس، وتتداخل، مع مفهوم «المدينة ـ الدولة» بمعناه التاريخى القديم المعروف [٦]، وإن كانت «المدينة ـ الوطن»، فى الحكايات، تلتصق أيضاً بدلالات «البيت». يقول رسول الأب لابنته المغتربة فى مدينة أخرى: «قومى معى إلى مدينة أبيك (...) ووطنك لتكونى بين خدمك وغلمانك» (٤/ ١٠٤). ويعاقب الزوج زوجه الخائنة «بتغريبها عن أوطانها» التى هى مدينتها (٤/ ٦٧). وتدمع عينا المرأة البغدادية البعيدة عن وطنها/ مدينتها كلما ذكرت بغداد (١/ ١٩٧). كذلك، يقال عن المدينة ما يقال عن بيت الإنسان؛ يقول شيخ السوق لضيوفه: «لقد حلت فى مدينتنا البركة والسعود بقدومكم» (١/ ٢٩٣)، ويقال، كذلك، لمن وصل المدينة زائراً: «.. شرفت بقدومك مدينتنا» (١/ ٢٩٦). كأن التجار وحدهم، فى هذا السياق، هم الأقل ارتباطاً بأوطانهم/ بيوتهم، إذ هم الأكثر ارتحالاً عن مدنهم.

مع ذلك، فحتى هؤلاء التجار لا ينجون، فى سفراتهم، من مكابدة حنين ناهش إلى مدنهم التى باتت بعيدة أو باتوا بعيدين عنها. الحنين لمدينة بغداد، مثلاً، هو أرق السندباد الدائم فى سفراته التى يحقق فيها الكثير من المكاسب والفوائد. أما الشخصيات الأخرى، من غير التجار، فتكابد ـ أكثر من التجار ـ هذا الحنين للعودة إلى المدينة التى بارحتها. يلتهب، مثلاً، «قلب السلطان على مدينته حيث غاب عنها سنة» (١/ ٣١، وانظر أيضاً/ ٤).

الحنين إلى المدينة/ الوطن/ البيت، بعد الارتحال عنها، موصول ـ فيما هو موصول ـ برابطين أساسيين: بالأهل والأصدقاء و «المعارف» الأحياء فى هذه المدينة (انظر مثلاً ١/ ٧٩)، وبكون المدينة/ الوطن مقر المآل الأخير؛ الموت الذى يكمن فيما وراء كل حكاية، فيما بعد نهايتها السعيدة، حيث تستدعى ـ فى «مدينة الاغتراب» ـ «المدينة ـ الوطن» التى باتت نائية، وتستدعى أماكنها، وتستدعى ضمن هذه الأماكن مساحة الموت، أو المقبرة (انظر ٢/ ٦٤).

تكاد المدينة/ الوطن هذه تنغلق على عالمها، فى مواجهة خارجها المجهول. سورها الذى تغلق بواباته مع الغروب، حيث «لا يفتحونها ولايقفلونها إلا بعد الشمس» (٢/ ١٥٤)؛ والذى قد يستخدم ـ نظراً لامتداده ـ لعقاب بعض من يجب عقابهم بالدوران حوله (انظر ٤/ ٧٥)؛ أو الذى يصبح المشى بموازاته تعبيراً عن التسكع الضائع، الأعمى تقريباً، وتجسيداً لفقدان كل هدف بعد تجربة قاسية مؤلمة تطيح بتوازن الإنسان (انظر ٢/ ٢٢٤).. هذا السور يحيط بعالم المدينة كله، ويحتويه بأكمله، إذ يفصل هذا العالم عن كل ما هو خارج المدينة، ويفارق معانيها عن كل معانٍ تتصل بخارجها؛ بحيث تصبح حدود المدينة هى نفسها حدود العالم، وبحيث يصبح الخروج إلى «ظاهر المدينة» خروجاً إلى عالم آخر، أو بالأحرى خروجاً إلى «عالم خارج العالم».

السفر، إذن، خارج أسوار المدينة، ارتحالٌ عن المألوف المعروف إلى ما ليس لأحد به علم. فهذا السفر ـ الخروج ـ الارتحال، انفصال عما تمثله أسوار المدينة من معانى الإحاطة والحماية، وعما يرتبط بالعيش بين أهلها، وداخل مبانيها، من تعارف وطمأنينة. كأن هذا السفر ـ الخروج ـ الارتحال، فى جوهره، خروج إلى عدم المأوى، وانفصال عن «حضن الأمّ».

ـ ٤ ـ

ليس اقتران المدينة بالأمومة فى حكايات (ألف ليلة وليلة) من قبيل عبارات المجاز. كانت الأمومة، بما هى إحاطة وحماية وطمأنينة وحنو، جزءاً من المعانى التى ارتبطت بها المدينة القديمة عموماً، وتمثلت ـ معمارياً ـ فى سورها الدائرى، وفى مبانيها ذات الاستدارات والانحناءات التى تستعيد شكل جسد الأم نفسه، وذلك منذ نشأتها فى حوالى الألف الرابع قبل الميلاد (فى حضارة ما بين النهرين) أو الألف الثالث قبل الميلاد (فى حضارة مصر القديمة)، وخلال مراحل نموها وتطورها طيلة العصور الوسطى. ولم يكن من قبيل الفوضى أن يشير رمز واحد، فى الهيروغليفية، إلى معنى «المدينة» و«الأم» معاً [٧]. كأن العودة إلى المدينة/الوطن، فى نهايات حكايات (الليالى)، بمثابة عودة ـ بعد نأى ـ إلى حضن الأم نفسه(حتى لو كان هذا اللقاء رهنا بمشيئة الملك، صاحب المدينة،كما سنرى)، وكأن مدينة(الليالى) تسعى لأن تناوىء، فنياء مجتمعا بطريركيا رازحاً.

وسواء ارتدت مدن (ألف ليلة)، فى قطاعها الهندى (مرتبطة بالأصل «هزار أفسان»[٨] أو بـ «البنجاتنترا»[٩] أو بـ «كليلة ودمنة»)، إلى مدن مشرقية قديمة، أوارتبطت، فى قطاعها العراقى ثم قطاعها المصرى، بالمدينة الإسلامية فى القرون الوسيطة، فإن ملامح مدن (ألف ليلة) جميعا نهضت على موروث متراكب، امتزجت فيه العناصر الأساسية المكونة للمدن القديمة بعناصر مدن «الزمن المرجع» فى القرون الوسيطة؛ بحيث تداخلت هذه العناصر جميعا لتبلور ملامح محددة، لمدينة ذات بنية بعينها، ومعان بعينها، ترتبط بفترة تاريخية مرجعية، كما تجاوز، فى الوقت نفسه، كل تاريخ متعين.

الملمح الأساسى، الذى يمكن ملاحظته على بنية المدينة فى (ألف ليلة)، يتمثل فى «مركزية قصر الملك» ثم فى «مركزية السوق». تقرن المدينة، دائماً، فى حكايات (الليالى)، بالملك؛ وتنسب إليه بعلاقة الامتلاك الواضح (والجذر اللغوى لـ «الملك»و«المالك»، لـ «المَلَكية» و«المُلكية»، واحد فى العربية)؛ فهى ـ دائماً ـ «مدينة الملك» فلان (٣/ ١٤٦ ـ وانظر أيضاً: ١٦/١، ٢٧/١، ٢/ ٢٦٦، ٣٩/٣، و١٤٦/٣، و١٤٣/٤ و٣٥/٤). يقال لهارون الرشيد: «..بغداد التى هى حرمكم..» (١٤/٢)، كأنها امرأته، أو محظية من محظياته، أو جارية من جواريه. بإمكان الملك الخليفة أن يهب هذه المدينة أو تلك، كما يهب هذه الجارية أو تلك، لمن يرضى عنه أو لمن يشاء (انظر٢٧٣/٣).

يهيمن الملك هيمنة كاملة على المدينة، كما يهيمن على حريمه وممتلكاته؛ يوبخ وزيره ويدعوه بـ «كلب الوزراء» لأنه لم يخبره «بما يحصل» فى «مدينته» (١٣٨/١)، أو يأمر بأن يصعد بوابو المدينة بكل غريب يأتيها إلى القصر «ليسأله عن حاله وعن سبب مجيئه إلى تلك المدينة» (٢/ ٢٦٢). وفى مقابل هذه الهيمنة، قد يسبغ الملك عطاياه على المدينة كلها، كأن أهلها ـ على كثرتهم ـ حاشية قصره وندمائه وأعوانه المقربين، فيدعو سكان المدينة جميعاً إلى أن يأكلوا من سماطه الممتد كالظل، بحيث لا يكون أحد فى المدينة إلا ويذهب إلى الميدان الذى فيه سماط الملك (انظر١٢٨/٢).

مركزية القصر، فى مدينة (ألف ليلة)، كما فى مدينة القرون الوسطى عموماً[١٠]، تستدعى كون القصر يقع فى قلب المدينة، ويمثل نواتها التى تتفرع منها «خطط» المدينة وشوارعها، كما يمثل أكثر مبانيها ارتفاعا؛ تماما مثلما يمثل صاحبه، خليفة الله، المكانة الأعلى رتبة بين قاطنى المدينة. لذا، يحرص السرد على

أن يؤكد كون قصر الملك «يتوسط المدينة» وكونه «بشرافات عالية» (٢/٢٥٥)، ولذا يتوقف السردطويلا ليسهب فى وصف فخامة قصور الملوك ليمايز بينها والمبانى الأخرى بالمدينة (انظر مثل ٣/١٣٥)، وليؤكد تسلط من فى هذه القصور على من فى المبانى الأخرى (٢/٦٢)، كما يحرص على أن يشير ـ عندما يصف أحد القصور الكبيرة، بناه أحد التجار بالمدينة ـ إلى أن هذا القصر كان «قصرا عاليا مرتفعا شاهقا يصلح للملوك» (٣/٩).

قد يمكن، على مستوى «الحكى/الحلم»، تخطى أسوار قصر الملك، وتخطى ـ بالتالى ـ الهالة المخيفة المحيطة به، من خلال حيلة يتزين فيها ابن من أبناء المدينة بزينة الخليفة/ الملك، ولبس لباسه، والتعطر ببخوره (انظر ٤/٢٣٣ و ٢٣٤)، ولكن حتى هذا التخطى يظل رهنا بمشيئة الملك؛ بمعرفته بهذه الحيلة وعفوه عمن تجاسر على احتيالها، كما تظل هذه الهالة المخيفة، المحيطة بأسوار القصر، قادرة ــ دوما ــ على أن تبث، فى أبناء المدينة، رعدة متصلة.

الاقتراب من نواة المدينة المركزية، قصر ملكها، إذن، اقتراب من بؤرة الهيمنة عليها وقهرها. ولاتتحقق الهيمنة والقهر بغير قصر يليق بهما. يحلم الأخوان من أبناء المدينة بمنصبين وبقصرين يحكمان بهما ومنهما «الكوفة» و «البصرة»، ويقولان إنهما بهذين المنصبين/القصرين ــ لاحظ الربط بينهما ــ يكتمل لهما الملك والحياة معا: «وتطيب لنا البلاد ونقهر العباد ونبلغ المراد» (٤/٢٨٦). وهكذا، فى هذا السياق، يعّد الاستيلاء على قصر الملك إيذانا باستيلاء على المدينة كلها (انظر ١/٢٤٨) (١١).

تستدعى مركزية القصر فى مدن (ألف ليلة) كون هذه المدن معلقة بإرادة ملوكها، ومصائرها متصلة بمصائرهم. تزيّن مدن (الليالى)، أو تعاقب، تبعا لأوامر الملك بتزيينها أو عقابها. هكذا، تصبح «مناسبات» الملك هى نفسها مناسبات المدينة؛ يختتن ابنه، أو يعود بعد غيبة عن المدينة، أو يتزوج هو، فيأمر بتزيين المدينة. «الأمر» بزينة المدينة يكاد يكون «تيمة» تتكرر فى أغلب الحكايات: «وأمر [الملك] بزينة مدينته [لاحظ صيغة الامتلاك] سبعة أيام» ٤/١٧٩، «أمر بفرش أزقة المدينة وزينها بأحسن زينة» ٣/٤٠ ــ وانظر أيضا: ٣/٥٨، ٣/٢٧٧، ٣/٢٩١، ١/١٦٢، ١/١٦٥، ٢/٦٥). وفى هذا الإطار نفسه، قد تحترق مدينة الملك الظالم عن آخرها بسبب جوره وفساده (انظر ٤/ ١٤٣).

تجاور «مركزية السوق» «مركزية القصر» فى مدن حكايات (الليالى). لعل هذا مما يؤكد مايتردد عن أن (ألف ليلة) حكايات عن الملوك والتجار، ولعله أيضا يرتبط بكون ازدهار معظم المدن الإسلامية فى القرون الوسطى مقترنا بانتعاش التجارة فيها. لا تخلو حكاية من حكايات (الليالى)، تقريبا، من إشارات ـ فضلا عن مواضع إسهاب ـ إلى القصر والسوق، ويكاد السوق، فى هذه الحكايات، يزاحم القصر فى احتلال بؤرة القص الأساسية، وفى إمداد الحكايات بالشخوص والمشاهد والوقائع وأوجه الصراع وسبل تلاقى المحبين بمحبوباتهم أيضا. ينزل الغريب المدينة فيقدم الراوى، الموازى له، رحلته عبر أسواقها المتخصصة بكثير من التفصيل: «..ولم يزل ماشياً إلى أن وصل إلى سوق التجاريين ثم إلى سوق الصرافين ثم إلى سوق النقلية ثم إلى سوق الفكهية ثم سوق العطارين وهو يتعجب من تلك المدينة» (٤/٩٠). الأسواق، بما فيها سوق العبيد الذى يشار إليه كثيرا (انظر مثلا ٤/٩٧، و ١/١٣٢)، تمثل عالما ثريا للحكايات، ولشخصياتها؛ فيها ومن خلالها تتعرف الشخصيات المدينة، وفيها تقع أحداث كثيرة تصلح للحكى (انظر مثلا ٢/٤٥). تتوقف الحكايات، طويلا، أمام أسواق بغداد (انظر مثلا ٣/١٦٧، و ٤/٢٣١) وأسواق القاهرة (مثلا ٣/٢٢٧) وأسواق الإسكندرية

(٤/٩٠)، بل تمتد مركزية السوق من «مدينة مصر المحروسة» التى كان يعيش فيها «معروف الإسكافى» إلى المدينة الخيالية التى يرحل إليها على ظهر الجان (٢٩١/٤).

فى مرتبة ثالثة لهذه المركزية السياسية (قصر الملك والتجارية (السوق)، تأتى المركزية الدينية فى مدن (ألف ليلة). المركزية الدينية الواضحة فى بنية مدينة القرون الوسطى ليس لها حضور كبير فى مدن (الليالى)، إذ تأتى هذه المركزية غير واضحة، غائمة وغائبة أحيانا. لا يمنح «المسجد» ـ فى الحكايات ـ مكانة موازية لمكانته فى بنية المدينة الإسلامية [١٢]، وربما كان هذا متصلاً بأن الحكايات، المنشغلة بعالم دنيوى، تنحو منحى بعيداً عن ذلك الذى نحاه قصص «الوعظ الدينى» مثلاً (وقد كان بعض هذا القصص، ولايزال، يلقى فى المساجد)، إذ تنأى الحكايات عن الثقافة الرسمية وعن مؤسساتها التى اتخذت من القص موقفاً صارماً، منذ الدولة الأموية[١٣]. المسجد، فى حكايات (الليالى)، ليس إلا مكاناً يأوى إليه الغريب القادم إلى المدينة (١/ ١٠٠)، وملاذاً لمن لا مأوى له فيها (٢/ ٦٣)، ولا يأتى إلى الحكايات سوى فى إشارات عابرة [١٤].

ـ ٥ ـ

مع هذه المركزية الواضحة للقصر والسوق، الأقل وضوحاً للمسجد، هناك بؤر حكى أخرى ترتبط بأماكن أساسية أخرى فى مدينة (ألف ليلة)، ويتصل أغلب هذه الأماكن بالحياة اليومية، وخاصة بأوجه المتعة فيها. يتوقف عدد غير قليل من الحكايات عند الحمّام (العام) الذى يؤكد رواة الحكايات وشخصياتها أنه «زينة المدينة» وشرط أساسى من شروط اكتمالها، بحيث لا تكون المدينة «كاملة إلا إذا كان بها حمام» (٤/ ١٨٩). تقدم الجارية «تودد» رصداً للشروط الواجب توفرها فى كل حمام مكتمل (انظر ٢/ ٣١٦)، ويصف بعض الحكايات بناء الحمام وآلاته وعماله وطرق التنظيف التى تتم فيه (٢/ ٩و١٠ ـ وانظر أيضاً: ١/ ٢٧، و١/ ٥٠، و١/ ٥٣، و١/ ٧٠).

ويتوقف عدد آخر من الحكايات، غير قليل أيضاً، عند «الخان»، باعتباره مرتبطاً بترحال التجار عبر المدن (انظر: ١/ ٩١، و٢/ ٩٣) مثلاً)، وعند «البستان» الذى يمثل دائماً، فى الحكايات، مكاناً مؤهلاً للقاء المحبين (انظر ٣/ ١٦٥، ٤/ ٢٢٤، ١/ ١٣٦). ويشير بعض الحكايات إلى «ميدان المدينة» الذى قد يمدّ فيه سماط الملك أو يستخدم ساحة للعب الكرة والصولجان [١٥]. هناك أيضاً مساحات كبيرة بالحكايات ترتبط بالبيوت وبعالمها الداخلى الذى يمثل، بما ينطوى عليه من أسرار، مادة ثرية للحكى. يتخطى السرد جدران البيوت التى تعزل ـ بطبيعة تصميمها وبنائها [١٦] ـ داخلها عن خارجها، ليستمد ـ من عالم «الحريم» خصوصاً ـ وقائع وأحداثاً كثيرة؛ حيث يتم التسلل إلى هذا العالم خفية، أو بحيلة من الحيل، أو بدعوة محاطة بكثير من الكتمان.

كذلك هناك إشارات إلى «قاعات الصعاليك» (١٧١/٢)، وإلى شوارع المدينة التى قد تستخدم لممارسات الحواة (٤/ ١٤٥)، وإلى أزقتها التى تتم فيها لقاءات المصادفة (انظر ٤/ ٥٩). قد تزدحم الأزقة الضيقة فى الحكايات ازدحاماً شديداً لمشاهدة غلام جميل (انظر ٤/ ٢٣٨)، كما قد تخلو سوى من الجوارى الساعيات للوصال بين المتحابين (انظر ٥٤/٢).

تستخدم الحكايات أماكن المدينة هذه، خصوصاً، لتوظفها فى التعبير عن انتقالات السرد. فى «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع الدليلة المحتالة...»، مثلاً، يتحرك السرد بين أماكن عدة فى مدينة بغداد، من خلال تردد «دليلة المحتالة» على الأسواق والدكاكين والبيوت والأسواق والبيوت الكثيرة التى تعرفها؛ بحيث

تصبح مدينة بغداد، كلها تقريباً، ساحة مفتوحة يجوب الراوى أرجاءها، وبحيث يصبح كل مكان من هذه الأماكن ـــ مرتبطا بشخصية من الشخصيات، وبواقعة من الوقائع ـ مركزاً من مراكز القص فى الحكاية.

وخلال انتقالات حكايات (ألف ليلة) بين أماكن المدينة، تتجسد ملامح هذه الأماكن، كما تتجسد المعانى الخاصة بالمدينة التى تنتظم هذه الأماكن.

ـ ٦ـ

معانى المدينة، فى (ألف ليلة)، هى نفسها التى فارقت بها المدينة القديمة والوسيطة العالم السابق عليها زمنياً (التجمعات القروية الأولى، والقرى الكبيرة) والعالم المحيط بها مكانيا (قبائل بدو الصحراء).

سمات: التعرف، والتنوع والاتساع، وسيادة الثقافة البصرية، والتفاوت الطبقى، والترف والتحرر، والحماية.. إلخ، كلها كانت من سمات المدن القديمة والوسيطة[١٧]، وكلها تشكل ملامح المدينة فى (ألف ليلة وليلة).

يرتبط التعرف، فى مدينة (الليالى)، بالتفاف عالمها وترابط أطرافه، وأيضا بتعارف سكانها. ينتشر الخبر بسرعة بين هؤلاء السكان (انظر ٦/٢،٣/٢)، ويتمثل أحد أشكال العقاب فيها فى موكب «التشهير» أو «الجرسة والهتيكة» حيث يطاف ببعض المجرمين فى شوارع المدينة لفضحهم (انظر مثلا٢٦١/٤). الخوف من «الافتضاح»، بين أهل المدينة المتعارفين، يفصح عنه التاجر الذى يقول لنفسه، بينما يزور امرأة فى بيتها خلسة: «متى فتحت هذا الباب افتضحت فى بغداد» (١٦٩/٣). فى هذا السياق، يومىء تعبير «أهل المدينة»، المستخدم كثيرا فى الحكايات، إلى معنى من معانى الحميمية والترابط اللذين هما سبب من أسباب التعرف ونتيجة له، فى آن. وهكذا، ترتيبا على هذا المعنى، وتشعباً منه، قد «يمرض أهل المدينة» جميعا بحب امرأة واحدة(٧٧/٤)، ويشيع الخبر، بسرعة، عن حسن الفتى الجميل، بحيث لا يبقى «أحد من أولاد أهل المدينة من الرجال والنساء إلا وله حديث بمحاسن ذلك الصبى» (١٩١/٤، وانظر٢٥٣/٣).

ترتيبا على هذا التعرف، أيضا، يشارك أغلب «أهل المدينة فى احتفالات كثيرة تقام فيها : حفلات العرس البازخة (انظر٢٦٠/٤) و«مشاهد الجنازات» (انظر ٣٠/١)، فضلا عن المواكب الخاصة بالملك (انظر ٣٠٨/٤)، والموالد الدينية المختلفة (انظر ١٥٢/٢). وهكذا، أيضا، اعتماداً على هذا التعرف، يقال للتائه أو غير العارف بالمدينة: «رح الحارة الفلانية (...) وقل أين سيدى (...) فإن الناس يدلونك على الحارة[١٨] وعلى البيت» (٢/ ٦٠).

ويمثل «التنوع»، بدوره، معنى من المعانى التى تأسس عليها، فيما تأسس، مدينة (الليالى). يتحقق هذا التنوع من خلال تعدد انتماء الشخصيات، الدينى والإقليمى والعرقى.. إلخ. هذا التعدد واضح فى حكاية «المقدم أحمد الدنف وحسن شومان...» مثلاً، إذ تنتمى شخصياتها انتماءات متباينة: عزره (اليهودى) والمزين (المغربى) وعلى الزيبق (المصرى)، فضلاً عن الشخصيات البغدادية، المسلمة، الكثيرة فى الحكاية (انظر الحكاية بالمجلد الثالث). ويؤكد هذا التعدد حرص بعض الحكايات على رصد المدينة باعتبارها إطاراً يجمع أبناء الديانات المختلفة: «مدينتنا أربعة أصناف مسلمين ونصارى ويهود ومجوس» (١/ ٢٩)، كما أن سوق العبيد، الحافل ببضاعة الجوارى، يشار إليه فى الحكايات مقترناً دائماً بالإشارة إلى تنوع جواريه وتنوع جنسياتهن من رومية وتركية وجركسية وحبشية.. إلخ (انظر مثلاً (١/ ١٢٠). يترتب على هذا التنوع اتساع عالم المدينة واستيعابه مشاهد متباينة، وأيضاً كون التجول فيها والفرجة على مشاهدها وسيلة لرفع الضيق أو الأرق (انظر بدايات حكايات هارون الرشيد) ودافعاً لـ «انشراح

الصدر». يقول، مثلاً، أحمد الدنف لعلى المصرى: «قم شق بغداد حتى ينشرح صدرك» (٣/ ٣٣٠ – وانظر أيضاً ٢/ ٩٣، ٢/ ١٢٣، ٢/ ١٩١).

ويعد التفاوت الطبقى، كذلك، سمة أساسية من سمات المدينة فى حكايات (الليالى). فهناك، فى هذه المدينة، مع عالم الملوك والتجار الأثرياء والأكابر؛ عالم آخر غالبه الفقراء والمساكين، بحيث تشكل ثنائية «الأكابر/ الفقراء» مادة أساسية من مواد الحكى فى الحكايات، فيتجاور من ينتمى للطرف الأول من هذه الثنائية مع الطرف الثانى («السندباد البحرى» مع «السندباد البرى» مثلاً)، أو يتحول – بسبب دنيوى صرف، أو لمشيئة الخالق فحسب – من ينتمى إلى الطرف الأول إلى الطرف الثانى، أو العكس (وما أكثر الحكايات التى تبدأ من هذا التحول، أو تمرّ به، أو تنتهى إليه).

قد تقود المدينة المتسعة، المتنوعة، القائمة على هذا التناقض الطبقى، إلى اقتراب من معنى «المدينة – المتاهة». يطوف من يطوف «أزقة المدينة طولاً وعرضاً» بحثاً عن حبيبته دون جدوى (٤/ ٧٦، وانظر أيضاً ٢/ ٦٨، ٢/ ٢٣٦). ولكن «المدينة – المتاهة» ليست صيغة واضحة تماماً فى مدينة (ألف ليلة). يقلص من وضوح هذه الصيغة، ويكاد ينفيها، الحضور اللافت لمعنى التعرف. فضلاً عن أن اتساع المدينة يتم التعامل معه بنوع من «الإعلام الملموس»، المجسّد فى صورة اتصال إنسانى مباشر؛ حيث «المنادى» الذى يسير فى شوارع المدينة وأزقتها، يجهر بالنداء ليعلن ما يريد أن يعلنه صاحب الشأن «للحاضرين الخاص والعام» (٤/ ١٨١، وانظر أيضاً ٢/ ١٢٧). كما يؤدى اتساع المدينة إلى استخدام «لغة إعلامية» تتحقق فى مدينة (ألف ليلة) – كما تتحقق فى مدن القرون الوسطى كلها – فى «دق البشائر» أو «دق الطبول» بطرائق متنوعة تؤدى إلى توصيل «رسائل» متنوعة: «ودقت البشائر فى المدينة وأعلمت أهلها (...) بأن الملك ... إلخ» (٣/ ٢٨٦).

صيغة المنادى، ودق البشائر أو الطبول، جزء من بقايا بنية ثقافة سمعية قديمة. وقد ظل هذا الجزء قائما فى مدينة (ألف ليلة)، وإن تنازعته أجزاء أخرى، مرتبطة ببنية ثقافة بصرية ارتبطت، دائما، بالمدينة التى منحت قاطنيها «عينا بدلا من الأذن» [١٩]. «الفرجة» على مشاهد المدينة تعد امتداداً لهذه الثقافة البصرية ونتيجة لها، فى آن. كذلك يتضمن بعض الحكايات إشارات إلى هذه الثقافة البصرية، فأحد الملوك – مثلا – حين يغضب يعلن عن غضبه بطريقة تخاطب العين لا الأذن، إذ يرتدى «بدلة الغضب وهى بدلة حمراء» (١٦٨/٢)، كما أن أصحاب الديانات المتنوعة يرتبطون فى الحكايات بألوان عدة (انظر١/ ٢٩).

ويتصل كذلك بمعانى المدينة فى (ألف ليلة) معنى الترف والدعة والراحة والتحرر (انظر مثلا ١٠٢/٣)، ويربط ابن خلدون بين هذه المعانى والعمران، ويربط بينهما جميعا و«مذمومات الخلق والشر» والخروج «إلى الفساد». المدينة للبدوى (فى حكاية «المقدم أحمد الدنف وحسن شومان...» مثلا) مكان للطعام الشهى الناعم (انظر ٢٢٣/٣)، فى حين يسخر أبناء المدينة من هذا البدوى (انظر٢٢٤/٣ ومابعدها)، كما تتصل مدينة (الليالى) بالتحرر الذى قد يقود إلى الخيانة والفساد. يخشى الزوج أن تعدى زوجه أخلاق أهل المدينة، بما فيها من الخيانة، فيبتنى لها قصرا فى «ظاهر المدينة» (١٥٥/٣). ويتم تصوير حكام المدينة، غير المسماة، على أنهم جميعا فاسدون أو قابلون للفساد؛ من الوالى إلى القاضى إلى الوزير إلى الملك(١٥٨/٣). ويشار إلى عالم التجار على أنه مهيأ لانتشار العلاقات «غير الشرعية» بسهولة، وذلك بسبب غيباتهم الطويلة: «..فسافر زوجها [التاجر] وأطال الغيبة فزاد عليها الحال فعشقت غلاما ظريفا من أولاد التجار..» (١٥٨/٣).

●

يحيط سور المدينة بها، ويلتف حول معانيها، ليفصل بين هذه المعاني وكل معانٍ أخرى مرتبطة بعالم «البدو المغيرين» أو «العسكر المهاجمين»، وبذلك يضيف هذا السور معنى جديداً للمدينة، ويؤكد معنى قديماً اقترن بها: الإحاطة والحماية.

يصل المسافر من سفره إلى مشارف المدينة، ويرى أسوارها، فيشعر بالأمن الذى افتقده طيلة رحلته. يقول، إذ يرى أبواب المدينة: «الحمد لله الذى سلمنى حتى وصلت إلى هذه المدينة» (٢/ ٩٧). وعلى أحد أبواب سور إحدى المدن يعلّق بوق سحرى يزعق على كل «غريب» أو «عدو» يحاول الدخول أو التسلل إلى المدينة، فيشعر سكانها بالاطمئنان (انظر ٢/ ٢٥٤). اجتياز سور المدينة، باعتباره فاصلاً بين عالمها بما ينطوى عليه من معان والعالم الخارجى بمعانيه المغايرة، هو بداية الخروج إلى المجهول. يبدأ هذا المجهول من تخوم المدينة نفسها، أو مشارفها، أو من «ظاهر المدينة» بتعبير حكايات (ألف ليلة).

يستخدم تعبير «ظاهر المدينة» فى الحكايات ليشير إلى مشارفها القريبة من سورها. ويومىء هذا التعبير، دائماً إلى احتمالات مفتوحة على الغيب، لدى كل خارج من المدينة، ويومىء ـ فى المقابل ـ إلى نهاية سعيدة لدى كل راجع إليها.

عند ظاهر المدينة يتربص ويكمن الخطر والخوف (انظر ٤/ ٣٠٣)؛ فهناك اللصوص والمقابر (انظر١/١٤٧)، أو يبدو رماد الحياة ودخانها حيث «الكيمان» أو أكوام قمامة المدينة التى يتم حرقها خارجها (انظر ١/ ٣٨). وهذا كله، مع مفارقته عالم المدينة الداخلى الحافل ـ بالقياس لخارجها ـ بكل ما هو مترف وفخم، يرتبط أيضاً بمعنى الفراق والنأى. يرى العاشق محبوبته المسافرة إذ تخرج ـ مع من تخرج ـ إلى «ظاهر المدينة» فيوقن «أن الفراق قد تحقق» (٤/ ٦٩).

كذلك قد يومئ «ظاهر المدينة» إلى انتهاك وشيك لها، إذ منه تلوح طلائع العسكر الغزاة (انظر ١/ ٤٢) أو رهط الأعراب المغيرين (٤/ ٢٦١).

الخروج من المدينة، إلى ظاهرها، وتخطى ما وراء ظاهرها، خروج أيضاً إلى العجيب والغريب والشاذ. ففضلاً عن الحكايات الكثيرة التى ترتحل من عالم المدينة إلى عجائب البحار والبرية والجبال، هناك كثرة من الوقائع الغريبة التى قد تقع لبعض الشخصيات من أهل المدينة، ولكنها تحدث دائماً خارج أسوارها. هناك الساحر، المقيم بالمدينة، الذى يخرج إلى ظاهرها ليشيد قصره يذرو الرماد فى الهواء (انظر ٣/ ٢٤١). وهناك المرأة، ابنة المدينة، التى تتسلل من سورها وتخرج إلى ظاهرها، حيث تستلقى فى مكان منعزل ليواقعها أحد القرود (٢٥٣/٢)، وهناك المرأة الأخرى التى تخرج، أيضاً، إلى مكان مهجور بالصحراء، خارج المدينة، ليواقعها دب (حكاية وردان الجزار ـ المجلد الثانى).

ـ٧ـ

ترتبط، إذن، مدينة (الليالى)، ببنيتها هذه ومعانيها هذه، ببنية مدينة القرون الوسطى وبمعانيها التى عرفت بها. ويرتبط الدور الفاعل للمدينة المرجعية، فى صياغة مدينة (الليالى)، بازدهار مدن عربية وإسلامية كثيرة، فى هذه القرون، شكلت حواضر الخلافة الإسلامية[٢١]. ولكن، قد تنطلق صياغة مدن (الليالى) من هذه الحواضر الإسلامية وحواضر العالم المعروف القائم من حولها، وقد تبارح هذه الحواضر جميعاً لترسم مدناً خيالية خالصة، وقد تراوح بين اعتماد جزئيات تنتمى لحقائق مرجعية بعينها وجزئيات وليدة خيال يسعى لأن يتحرر من كل مرجع.

يشير السرد فى حكايات (الليالى) إلى مدن مرجعية كثيرة، مسماة، إشارات عابرة: القيروان (١٠٤/٤)، وحماة (١/ ٢٠٩) والكوفة والكرخ

(٢٧١/٤) ومكة (٣/ ١١) وجدة (٣/ ١٩٤) وصنعاء (٢/ ٢٥٩) ورشيد (٤/ ٩٠) وحلب (٦٦/١) وفاس ومكناس (٣/ ١٨٣) والقدس (١/ ٦٥). وبجانب هذه المدن المسماة، قد يعبر السرد ـ بسرعة ـ على مدن غير مسماة، بصيغ متنوعة: «ثم أنزلها فى بعض المدن» (٧٠/٤) «وما قهرنى إلا ملك المدينة الفلانية» (٤/ ١٩٤).

ومع هذه المدن التى لا تحتل سوى مساحات هامشية فى الحكايات، هناك مدن تشكل «مرتكزات أساسية» يتوقف السرد وقفات مطولة عندها، ويستمد منها مادة ثرية. تتمثل هذه المدن، خصوصاً، فى: بغداد، و«مدينة مصر» (القاهرة)، ودمشق، والإسكندرية، والبصرة.

تمثل بغداد، فى حكايات (الليالى)، «دار السلام وحرم الخلافة العباسية» (٤/ ١٢) ومركزاً أساسياً من مراكز التجارة (انظر ٤/ ٢١٦)، ترتبط بقصور الخلافة وبشهرة التجارة والتجار (٣/ ١٦٦)، حيث فيها «الإنسان [لاحظ الصياغة التى توحد بين الإنسان والتاجر] يكتسب المثل مثلين» (٢/ ١٥٢). يقرن أهل بغداد، دائماً، فى الحكايات، بحب السماع والطرب والشراب (٢/ ١٩٣مثلا)، وتقرن هى نفسها بتعبير «دار السلام».

بغداد، فى حكايات (الليالى)، وفى الزمن المرجع الذى يشير إليه عدد كبير من حكاياتها، هى عاصمة الخلافة الإسلامية، لذا لها ـ شأن المدن/ العواصم ـ هيمنة على ما عداها من مدن. «الخط الشريف» الممهور بتوقيع الخليفة، فى رسالة خارجة من بغداد، يعامل من قبل ولاة المدن الأخرى باحترام يليق بهيمنة بغداد على هذه المدن (انظر ٤/ ٢٦٩). وفى هذا السياق، نلاحظ أن مدينة بغداد تمثل، فى حكايات السندباد، «سرة العالم» بالتعبير الجغرافى القديم، وتؤكد هذه «المركزية العاصمية» لها. وأيضاً، فى هذا السياق، تصاغ كثرة من المدن الأخرى فى الحكايات على أنها «مدن خراج» بالنسبة إلى بغداد. يسافر من يسافر من بغداد إلى البصرة ليأتى بخراجها، وتنبنى على هذا السفر حكاية من الحكايات (حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه ـ المجلد ٤).

و«مدينة مصر» (أو القاهرة) تأخذ أيضاً حيزاً كبيراً من حكايات (الليالى). ترتبط دائماً بوصف أقرب إلى المدح يشير إليها تارة على أنها «مصر السعيدة» (١٨١/٢) وتارة على أنها «مصر المحروسة» (٤/ ٢٨٨). يتوقف الرواة، والشخصيات، ليصفوا بعض أماكنها وأحيائها (٣/ ٢٧٧ و١/ ٩٢)، مؤكدين أن التجول بين شوارعها وأسواقها «يزيل الهم» (٣/ ٢٢٧).

كذلك يتوقف عدد من الحكايات عند مدينة دمشق، وإن كان يستخدمها باعتبارها «مدينة/ محطة» للانتقال إلى مدن أخرى. تقرن دمشق، فى الحكايات، بكونها مدينة جميلة، فيها خير كثير، فهى ـ مثلاً: «مدينة طيبة أمينة ذات أشجار وأنهار (...) وأطيار تسبح الله الواحد القهار» (١/ ٧٧).

والإسكندرية ترتبط في الحكايات بكونها «مباركة وعتبتها خضراء وعيشتها هنيئة» (٢/ ١٧٠)، وهو وصف يستعيد أو يؤكد ما ذكره المقريزى عنها [٢٢]. ترتبط شوارعها بمتعة الفرجة واللذة والطرب (٤/ ٩١). يتوقف الراوى عند بعض معالمها (٤/ ١١٣)، ويشير إلى تعرضها لغزوات كثيرة من الإفرنج (٤/ ١١٥)، ويقص حكاية عن السبب فى تسمية أحد أحيائها [أبو قير] (انظر حكايته، ٤/ ١٩٧).

هذا الحضور لبعض المدن الإسلامية المرجعية فى حكايات (الليالى)، بهذا الوصف المثقل بأحكام قيمية واضحة (بجانب التراث النثرى العربى الذى أطلق عليه «مدح المدن»[٢٣]) يكاد يومىء إلى أن «المدينة» التى

انتقل إليها العرب بعد بداوة ما قبل الدولة الإسلامية، قد أصبحت مادة أساسية للتناول الفنى، تكاد تزاحم الملوك والسراة الممدوحين فى تراث الشعر العربى الفصيح.

- ٨ -

من هذه المدن العربية الإسلامية يرتحل بعض الحكايات شمالاً، أو شمالاً غرباً، إلى مدن بلاد إفرنجة (أوروبا الراهنة)، فيرصد بعض هذه المدن المسماة المعروفة (جنوه، رومه [روما]، بندق [البندقية، أو ڤينسيا]، القسطنطينية..)، أو يصك تسميه لبعضها (مدينة إفرنجة) و(مدينة عوج).

الملاحظ أن الحكايات، إذ ترتحل إلى هذه المدن، لا تتوقف إزاءها بانبهار كبير. ولعل هذا يعكس حال هذه المدن فى العصور الوسطى [٢٤] بالقياس إلى المدن الإسلامية التى ازدهرت فى تلك العصور. إن أظهر ما يتوقف السرد عنده فى وصف (مدينة إفرنجة) مثلاً هو أنها (كثيرة الصنائع والغرائب والبنات) (٤/ ١٠٣). و(مدينة عوج) (٤/ ٢٨٧) ليست إلا (محطة غربة) فحسب، يعبرها السرد سريعاً. والحال نفسه فى رصد مدن إفرنجية أخرى (انظر/ ١٦٨، ٤/ ١٠٩، و٤/ ١١١، و٤/ ١١٤، و٤/ ١٢٦، و٤/ ١٠٣).

مركزية القصر/ السوق/ المسجد، القائمة فى المدن الإسلامية، هى نفسها القائمة فى مدن الفرنجة فى حكايات (الليالى)، ولكن تستبدل بمركزية (المسجد) فى المدن الأولى مركزية (الكنيسة) أو (الدير) فى المدن الثانية (انظر ١/ ١٧٤ و٢/ ١٧٧)، كذلك يشار فى المدن الثانية إلى (الخمارة) التى تستخدم مكاناً للمبيت (٢/ ١٧٧) بدل (الخان) فى المدن الأولى.

ترصد مدن الإفرنج، فى حكايات (ألف ليلة)، من منظور ينطلق من الانتماء للمدن الإسلامية، إذ يرى هذه المدن الإفرنجية من موقع الحلم بالسيطرة عليها. يشير السرد إلى استخدام هذه المدن الإفرنجية مادة للتفاوض المتخيل، حيث يكتب ملك (إفرنجة) إلى هارون الرشيد طالباً أن يسترد ابنته مريم، فى مقابل التخلى عن (مدينة رومه الكبرى) لتصبح تحت هيمنة الرشيد، بأن يبنى فيها المسلمون مساجد، وبأن (يجعل خراجها) للدولة الإسلامية (انظر ٤/ ١٢٦). ولعل هذا العرض المتخيل كان يعكس حلماً ما، فى زمن هارون الرشيد نفسه.

-٩-

فى رصد المدن المرجعية، الإسلامية وغير الإسلامية، فى حواضر الخلافة الإسلامية وفيما حولها من عالم معروف، قد ينطلق السرد من زمن مرجع بعينه. هناك الحكايات التى تنص على فترة محددة ترتبط بسنوات حكم هارون الرشيد (١٧٠ ـ ١٩٣هـ/ ٧٨٦ ـ ٨٠٩م): (حكاية هرون الرشيد مع الشاب العجمى)، (حكاية هرون الرشيد مع جعفر والجارية)، (حكاية بنت الجوهرى مع جبير بن عمير الشيبانى)، (من حكايات أبى نواس مع الرشيد)، (حكاية تودد الجارية)، (حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية)، (من نوادر هرون)، (حكاية السندباد)، (حكاية هرون الرشيد مع البنت العربية)، (ما حكاه الأصمعى لهرون الرشيد من أخبار النساء وأشعارهن) (حكاية ضمرة بن المغيرة)، (حكاية أحمد الدنف وحسن شومان...). وهناك حكاية يشير زمانها المرجع إلى فترة (حكم المنتصر بالله) (٢٤٧ ـ ٢٤٨ هـ/ ٨٦١ ـ ٨٦٢م) ـ (حكاية مزين بغداد)، وحكاية يشير زمنها المرجع إلى المأمون (١٩٨ـ ٢١٨هـ/ ٨١٣ ـ ٨٣٣م) ـ (حكاية الجوارى المختلفة الألوان)، وحكاية يشير زمنها المرجع إلى فترة الحاكم بأمر الله (٣٨٦ ـ ٤١٤هـ/ ٩٩٦ ـ ١٠٢١م) ـ (حكاية وردان الجزار) [٢٥].

مع هذه الإشارات إلى (أزمنة مرجع) بعينها ـ بل قد يحدد بعضها يوماً بعينه من سنة بعينها [٢٦] ـ فهناك

عدد كبير من الحكايات لا ينص على أية فترة زمنية مرجعية، إذ يكتفى بأن يشير بعبارات غير محددة إلى زمن غابر فحسب. تفتتح حكايات كثيرة فى (الليالى) بعبارات من مثل: «فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان» (انظر مثلاً ٤/ ٨٠) أو تشير إلى فترة «ملك من الملوك المتقدمين» (انظر مثلاً ٣/ ١٤٣)، وهى ــ بذلك ــ تمثل امتداداً لحكايات شعبية كثيرة اعتمدت الزمن الماضى، غير المحدد ــ باعتباره زمناً مرتبطاً بملمح من ملامح القداسة ويصلح ــ بالتالى ــ لأن تستمد منه العبرة والعظة.

مع هذه المراوحة بين اعتماد أزمنة مرجع بعينها، وإشارات إلى أزمنة ماضية غير محددة، فالزمن الداخلى فى حكايات (ألف ليلة) يتم التعامل معه تعاملاً مرتبطاً بطبيعة عالم مدينة القرون الوسطى الذى لم يكن قد عرف ــ بعد ــ تقسيم الزمن إلى وحدات صغيرة بمنحى مجرد. تشيع، فى الحكايات، تقسيمات زمنية تنتمى إلى «ساعات فلكية» عتيقة، غير منفصلة عن تغيرات الطبيعة ولا عن حركة الشمس وتعاقب الليل والنهار، فعبارات مثل: «وصل إلى المدينة (....) وكان ذلك وقت اصفرار الشمس» (٣/ ٧٤)، أو: «دخلت مدينة البصرة فى يوم الجمعة ضحوة النهار» (٣/ ٢٤٢) تتناثر فى سرد الحكايات لتعبر عن تجزىء الزمن فيها. فى هذا المنحى، تعتمد الحكايات أيضاً مواعيد الصلوات الإسلامية الخمس، باعتبارها مواقيت مفصلية يتم تقسيم النهار إلى أجزاء رئيسية على أساسها: «وقمت من ساعتى وقد أعلنوا على المنارات بسلام الجمعة» (١/ ١٠٧) و«قسم [صاحب الحمّام] النهار (...) إلى قسمين وجعل من الفجر إلى الظهر الرجال ومن الظهر إلى المغرب قسم النساء» (٤/ ١٩١). بوجه عام، يسود فى الحكايات هذا المنحى فى تقسيم الزمن، برغم إشارة السرد، فى موضع، إلى تكون النهار من أربع وعشرين ساعة (انظر ١٥٢/١)، وبرغم إشارته، فى موضع آخر، إلى «ساعة» صنعها «جوهرى» [جواهرجى] (انظر ٤/ ٢٥٣) [٢٧]، وفى موضع ثالث إلى ظهيرة تمتد ساعتين (٤/ ٢٤٢).

بهذه المراوحة بين الزمن المرجع والزمن الماضى غير المحدد، وبهذا المنحى فى تقسيم الزمن، ترتبط مدينة (ألف ليلة): تنتمى لعالم المدينة فى القرون الوسطى، وتتأثر ــ فى الوقت نفسه ــ بتراث مدن أقدم، بل بتراث «قبل مدينى». إن بعض واجبات الضيافة، بصيغتها البدوية نفسها، تمتد إلى مدينة (الليالى). يستضاف القادم إلى البصرة «مدة ثلاثة أيام» قبل أن يعلن عن سبب قدومه (انظر ١/ ١٤٥، ٤/ ٢٧٦). ويستعاد عالم الصحراء القديم إذ يغدو أحد بيوت المدينة «طللا» من الأطلال، حين تغادره الحبيبة، فيقف العاشق أمامه ليبكى؛ تماماً كما يفعل الشاعر الجاهلى القديم: «فرآها [العاشق رأى الدار] خالية من الأطناب موحشة من الأحباب فبكى حتى بل الثياب.. إلخ» (٤/ ٧٠).

لم تعرف مدينة (الليالى)، إذن، الانقطاع الكامل عن العالم السابق عليها تاريخياً أو المحيط بها جغرافياً، بل نهضت على صيغة مركبة من «الانفصال/ الاتصال» عنهما وبهما على مستويات متنوعة. هكذا، مع حضور علاقات المجتمع الصحراوى التى أشرنا إليها، قد يتم، فى مواضع أخرى بالحكايات، تأكيد الانفصال عن هذه العلاقات، حيث يتم رصد الاختلاف بين «البدوى» و«ابن المدينة». ينظر البدوى للمدينة ولأهلها نظرة كراهية، يضرب امرأة تنتمى إليها ضرباً مبرحاً ويصفها، مرات متكررة، بـ «قطعة حضرية» (انظر ١/ ١٩٣)، بينما ينظر ابن المدينة للبدوى نظرة استعلاء، فيرى فيه مجرد «جلف يابس الرأس» (١/ ١٩٥).

ـ١٠ـ

فضلاً عن حضور المدينة المرجعية التاريخية، ببنيتها ومعانيها وزمنها المراوح، فى حكايات (الليالى)؛ فلهذه المدينة حضور أيضاً على مستوى الشخصيات التى تقدم

فى بعض الحكايات مقترنة بمدن بعينها («الشاب البغدادى»، «على الزيبق المصرى»، «حسن البصرى»... إلخ)، وعلى مستوى السرد القصصى نفسه.

ليس حضور المدينة فى سرد الحكايات من قبيل التمثل لإيقاع الحركة فى المدينة، أو لمعانيها المركبة (كما هو الحال - مثلاً - فى رواية ما بعد القرن التاسع عشر التى تمثلت المدينة بسماتها الحداثية ومعانيها المتنوعة [٢٨])، ولكن - على مستوى أبسط - من قبيل استخدام مفردات وجزئيات تنتمى للمدينة داخل سرد الحكايات، بحيث يمكن لهذا السرد أن يفترض سامعاً (قارئاً، بعد تدوين الحكايات) منتمياً للمدينة، أو - على الأقل - عارفاً تفاصيلها.

بهذا المعنى تسهم شهرة منتجات بعض المدن، وشهرة صفات نسائها، فى صياغة سرد الحكايات. هناك إشارات، مثلاً، إلى «الشمع الإسكندرانى» (١٠/ ٣٢) أو «الدف الموصلى» (١/ ٣٥) أو «العمامة الموصلية» (١/ ٧٥) أو «الحرير الإسكندرانى» (١/ ١٤١) أو «الأزرار البغدادية» (٤/ ٨٠). وهناك أيضاً إشارات إلى سمات غالبة على نساء بعض المدن، فالمصرية (القاهرية) مشهورة بالغنج، والإسكندرانية تقترن بالفتور.. إلخ (انظر ٤/ ٩٧).

وفى هذا السياق نفسه، قد يستخدم بعض رواة (ألف ليلة) أماكن بعض المدن لوصف وقائع أو أحداث أو أفعال بعينها، بشكل مواز. يستعير الراوى بعض أماكن القاهرة المعروفة ليعبر، مثلاً، عن فعل جنسى صرف: «وحطّ يديه فى خاصرتيها ووضع عرق الحلاوة فى الخرق فوصل إلى باب الشعرية وكان مورده من باب الفتوح وبعد ذلك دخل سوق الاثنين.. إلخ» (٢/ ١٥٧).

-١١-

مع ارتباط حكايات (ألف ليلة وليلة)، على هذه المستويات جميعاً، بالمدن المرجعية، المسماة وغير المسماة، فى مناطق عدة من خريطة العالم المعروف فى زمن الحكايات وما قبله، فهذه الحكايات تبارح أيضاً هذه الخريطة إلى عالم آخر؛ عالم ينهض على مراوحة بين «المرجعى» و«الخيالى»، أو عالم ينتمى إلى الخيال الخالص. هذه المراوحة، التى تعبر عن سمة جوهرية فى (ألف ليلة)، حيث تتأسس على «قابلية الحياة والقصة لتبادل مواقعهما [موقعيهما]» [٢٩]، تعبر أيضاً عن مراوحة أكبر: بين الاستسلام (إلى حد) أو التمرد (الكامل) إلى/ على مصداق العقل والمنطق، من حيث هما مرتبطان بالاحتكام إلى كل سند مرجعى.

هناك، من المدن التى تراوح بين المرجع والخيال فى الحكايات، «مدينة البصرة» المعروفة فى التاريخ الإسلامى، التى تجاوز (فى حكاية «قمر الزمان مع معشوقته») ملامحها الواقعية، إذ تخلو من سكانها طيلة ساعتين، فى كل يوم جمعة، لكى يمرّ فيها موكب شيخ الجوهرية [الجواهرجية] بحيث تكون دكاكينها «مفتوحة (...) وليس فيها رجل ولا امرأة ولا بنت ولا ولد وليس فى الشوارع كلاب ولا قطط ولا حسيس ولا إنس أنيس» (٤/ ٢٤٢). وهناك «مدينة القرود» الواقعة فى «أقصى بلاد السودان»، وهى أيضاً يغادرها أهلها تماماً فيخرجون من أبوابها المطلة على البحر فى زوارق ويبيتون فى البحر خوفاً من القرود التى تحتلها بالليل، حتى إذا طلع الصبح عاد أهلها إليها، «وراح كل واحد منهم إلى شغله» (٣/ ١١٠).

وهناك أيضاً المدينة غير المسماة، التى اعتاد أهلها عادة خاصة: إذا مات الرجل منهم «يدفنون معه زوجته بالحياة حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه» (٣/ ١٠٣).

وهناك أيضاً «مدينة اليهود» التى يجف النهر الواقع بجانبها كل يوم سبت، ويكف أهلها عن الكلام فى يوم معلوم (انظر ٣/ ٤٥ وما بعدها).

تعتمد هذه المدن جميعاً على تنمية حقيقة مرجعية ما. فمدينة البصرة، فى الحكاية، تستند إلى حقيقة قديمة ارتبطت بهذه المدينة فى نشأتها الأولى، حينما كانت «مدينة معسكراً»، تشيد من القصب لتسكنها قبائل العرب المحاربين الذين يرحلون عنها عندما تستدعى المعارك رحيلهم، فتخلو من سكانها تماماً [٣٠]. و«مدينة القرود» يحرص النص على أن يؤكد وقوعها «فى أقصى جنوب السودان»، مشيراً إلى حقائق شائعة عن كثرة القرود فى بعض بلدان أفريقيا. والمدينة غير المسماة، التى تمارس فيها تلك العادة الغريبة، تستند إلى ممارسة مسيحية، لدى الكاثوليك خصوصاً، حيث لا تتزوج المرأة بعد وفاة زوجها. وصياغة «مدينة اليهود» تتكىء على بعض حقائق عن الديانة اليهودية نفسها: عطلة السبت التى يمتد بها الخيال إلى جفاف ماء النهر أو عطلة النهر نفسه.

وقد ترتبط صياغة هذه المدن بمفاهيم إسلامية ما. هناك إشارات إلى مدن واقعة بين طبقات النار السبع؛ فالطبقة السابعة من طبقات النار التى أعدت للكافرين اسمها «الهاوية»، وهى «أهون الطبقات جميعاً عذاباً»، وفيها «ألف جبل من النار وفى كل جبل سبعون ألف وادٍ وفى كل واد سبعون ألف مدينة من النار وفى كل مدينة سبعون ألف بيت من النار» (٣/ ٢٣). وهناك إشارة إلى «مدينة بابل» التى يسكنها الجان المؤمن، فى بستان «إرم بن عاد الأكبر» (٣/ ٢٨٠). كذلك قد يتم «توظيف» صياغة المدن الخيالية الخالصة لتدعيم إيديولوجيا دينية؛ فالناجون من مدن خيالية ـ قد تحوّل كل من فيها وما فيها إلى حيوانات، أو إلى حجارة سوداء، أو إلى حجر (انظر ٣/ ٢٦٤، و٤/ ٣٧٥، ١/ ٢٩ على التوالى) ـ هم الذين قد استجابوا لدعوة الخضر لهم بالدخول فى الإسلام: ناج وحيد، أو ناجية وحيدة، فى كل مدينة من مدن ثلاث.

●

لكن السرد فى بعض حكايات (ألف ليلة) قد يجاوز هذه المراوحة بين المرجع والخيال، أو تنمية حقيقة مرجعية تنمية خيالية، أو الانطلاق من ـ أو الانتهاء إلى ـ تأكيد انتماء دينى ما؛ فيصل السرد، بذلك، إلى نسج مدن خيالية، سحرية فى الأغلب، وطرق الوصول إليها سحرية كذلك، وإن كانت مراتب هذه المدن، ومراتب طرق الوصول إليها، متفاوتة ومتباينة.

هناك، فى الحكايات، مدينة لا تعرف إلا اللونين الأبيض والأزرق (انظر ٤/ ١٨٧). وهناك مدن «البهلوانات» فى «بلاد كابل» التى «يحكمها عشرة آلاف بهلوان كل بهلوان منهم يحكم على مائة مدينة ومائة قلعة بأسوارها» (٣/ ٣٩).

وهناك المدينة التى تحميها وتدافع عنها الحيوانات، البغال والحمير، وقد كانت هذه الحيوانات بشراً مسختهم ساحرة شريرة (انظر ٣/ ٢٦٤). وهناك المدينة التى سحر كل أهلها سمكاً ملوناً، كل أصحاب ديانة بلون (انظر ١/ ٢٩). وهناك المدينة التى كل ما فيها مسخوط حجارةً سوداء، والذهب والفضة فيها على حالهما (٥٤/١). وهناك المدينة المسماة «الخضراء» وراء جبال أصبهان (انظر ١/ ٢٦١). وهناك «مدينة المجوس» و«مدينة الطيور» اللتان تذكران دون تفصيل (انظر ٢/ ١٢٣ و٢/ ٨٨ على التوالى). وهناك مدينة ينقلب حال سكانها «فى كل شهر فتظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء ولا يبقى متخلفاً فى تلك المدينة غير الأطفال والنساء» (٣/ ١٢٠).

وهناك «مدن البحر» بأعدادها الهائلة؛ يتفرج «عبد الله البرى» ـ مع «عبد الله البحرى» ـ على ثمانين مدينة تحت البحر، و«كل مدينة يرى أهلها لا يشبهون غيرها من المدن»، ويقول له عبد الله البحرى: «لو فرجتك ألف عام كل يوم على مدينة وأريتك فى كل مدينة ألف أعجوبة ما أريتك قيراطاً من أربعة وعشرون [كذا] قيراطاً من البحر» (٤/ ٢٠٦). بيوت هذه المدن، التى يسكنها «ناس البحر»، مغارات نحتتها أسماك ذوات

مناقير، وإحدى هذه المدن «أهلها جميعاً بنات وليس فيها ذكور» (٤/ ٢٠٣).

وهناك أيضاً «مدينة النحاس» التى «سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صب فى قالب» (٣/ ١٢٩)، «لا حسّ فيها ولا أنيس يصفر البوم فى جهاتها ويحوم الطير فى عرصاتها وينعق الغراب فى نواحيها وشوارعها ويبكى على من كان فيها» (١٣٠)، برغم أن «قصورها عالية وقبابها زاهية ودورها عامرات وأنهارها جاريات وأشجارها مثمرات» (١٣٠). يتم تسلق سور هذه المدينة بسلم يصنعه الحدادون والنجارون فى شهر كامل، وهو سور مخادع، يصور لمن يعتليه أن تحته لجة فيقذف بنفسه فيها ليرتطم بالأرض ويدق عنقه (١٣٣).

هذه المدن جميعاً، التى تقع فى عالم مجاوز للعالم الواقعى المرجعى، والتى يقطع بنو البشر فى الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاماً (انظر ما يقول الخضر لبلوقيا: ٣/ ٧٤)، تنتمى إلى خيال يتخطى قيود المرجع وقوانينه. يقترب الخيال، فى صياغة هذه المدن، من أن يصبح هو نفسه «فعلاً» [٣١]، فى واقع لم يكن يتيح حيزاً كبيراً للفعل. ويصبح الخيال، فى صياغة هذه المدن، تحرراً من قيود فنية كثيرة عمل بعض النقاد العرب القدامى على ترسيخها، على الأقل فى النتاج الشعرى والنثرى الرسمى الفصيح، حيث انطلق بعض هؤلاء النقاد من احترام «قواعد العقل وقوانين العالم الخارجى كل الاحترام» ولم يستطع «أن يتقبل أى جموح فى حركة الخيال، يعصف بهذه أو بتلك القوانين» [٣٢]، وحيث انطلق هؤلاء النقاد، كما انطلقت المؤسسات الثقافية الرسمية عموماً فى العصور الوسطى، من السعى إلى تكريس أوضاع قائمة، والنظر بعين الريبة ـ بل العداء ـ لكل ما يتخطاها أو يسعى لتخطيها.

ـ١٢ـ

تظهر هذه المدن الخيالية، فى حكايات (الليالى)، مع «تكشّف الرؤيا» لدى شخصياتها، حيث تتوارى الحجب وعوائق التحليق، وحيث ينطلق الحلم ويرفع الإنسان رأسه إلى السماء فيرى «السموات السبع وما فيهن إلى سدرة المنتهى (...) ودوران الفلك» (٣/٧٩). ومع تكشف الرؤيا، وانطلاق الحلم، تجاوز الحكايات كل ارتباط بالعالم المرجع، القائم، بأمكنته وأزمنته ومدنه جميعاً، لتحلق فى أمكنة وأزمنة ومدن أخرى، هى جزء مما صاغه هذا العمل الذى لا تنتهى قراءته، أو لاينتهى سماعه، إلا لتبدأ، أو ليبدأ، من جديد.

●

لكن، سرعان ما تعبر حكايات (الليالى) هذه المدن الخيالية، بأشكالها ومراتبها المتنوعة، لتعود إلى مدن البشر. تبدأ الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة المرجعية، وإليها دائماً تعود. كأن سلطة المرجع، فى زمن إنتاج (الليالى)، لم يكن رادّ لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن ممكناً. تظل لمدينة المرجع ـ كما لسلطته ـ الهيمنة الأخيرة، والقدرة على أن تحدد نقطة الختام، كما أن لها القدرة على أن تحدد نقطة البدء (تأمل دلالة سيف شهريار المسلط، منذ الحكاية الأولى، الإطار). تسعى «مدينة الخيال»، فى حكايات (الليالى) إلى أن تتحرر من ربقة «المدينة المرجع»، وتنجح ـ بالفعل ـ فى ذلك، ولكن إلى حين. كأن سيف المروى عليه، طالب الحكايات (شهريار)، الذى سلط على رقبة الراوية (شهرزاد) وعلى كل راو آخر، قد فرض عليها وعليهم العودة، فى النهاية، إلى عالمه. أو كأن هذا السيف قد استطاع ـ على الأقل ـ أن يذكرها ويذكرهم بأنه، بوصفه مرجعاً، لا يزال حقيقة واقعة، ماثلة، وإن توارى، لوقتٍ، فى غمده.

هكذا، إذن، تعود «مدينة الخيال» فى حكايات (ألف ليلة وليلة) إلى «مدينة الجغرافيا». ولكنها، قبل عودتها، تكون قد حلقت، فى المكان والزمان، بعيداً عنها، وإن إلى حين، وإن إلى حد.

الهوامش :

(١) تبعاً لنموذج الوظائف الذى استخلصه فلاديمير بروب للحكايات الخرافية والعجيبة. انظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، كتاب النادى الثقافى الأدبى، جدة، ١٩٨٩ ص ص ٨٢: ١٣٦.

(٢) ألف ليلة وليلة، أربعة مجلدات، مكتبة صبيح، القاهرة، دون تاريخ. ونشير إليها، فى المتن، برقمين: الأول للمجلد والثانى للصفحة.

(٣) انظر أيضاً أقواله فى الرحيل عن بغداد فى بدايات حكاياته وانظر أقواله فى العودة إليها فى نهايات حكاياته.

(٤) يستخدم تعبير «مدينة مصر» فى الكتابات التاريخية القديمة ليشير إلى مدينة «الفسطاط»، ثم ليشير إليها مع كل من «العسكر» و«القطائع»، ثم يشير إلى هذه المدن جميعاً مع «القاهرة المعزية»، ولا يزال يستخدم حتى الآن فى أجزاء من ريف مصر، ليشير إلى القاهرة.

(٥) راجع: غراء حسين مهنا: الحكاية والواقع ـ مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية، مجلة (فصول)، مجلد ٣ عدد ٤ القاهرة، سبتمبر ١٩٨٣، ص ١٢٤.

(٦) عن «المدينة الدولة» (Polis)، راجع: كافين رايلى: الغرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، ترجمة عبد الوهاب المسيرى، مراجعة هدى عبد السميع حجازى، فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، القسم الأول، يونيو ٨٥، ص ١٠٤.

(٧) راجع: لويس ممفورد، المدينة على مرّ العصور ـ أصلها وتطورها ومستقبلها، جزآن، أشرف على ترجمته وقدم له وعلق عليه إبراهيم نصحى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٢، الجزء الأول، ص ٢١.

(٨) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٦ وما بعدها.

(٩) راجع: فرانكلين ادجرتون الأسفار الخمسة أو البنجاتنترا، ترجمة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠، المقدمة.

(١٠) عن مركزية القصر فى مدن القرون القديمة و الوسطى راجع مثلاً:

عبد الفتاح محمد وهيبة: جغرافية العمران، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٥، ص ٧١.

جورج كونتنو: المدنيات الأولى فى الشرق الأدنى، ترجمة مترى شماس، المنشورات العربية، بيروت د. ت، ص ٨٨.

فوستيل دى كولانج: المدينة العتيقة، ترجمة عباس بيومى بك، مراجعة عبد الحميد الدواخلى، وزارة المعارف العمومية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٦٨ وما قبلها.

آرثر س. جريجور: الإنسان عبر التاريخ، ترجمة نور الدين الزارى، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢١٤.

(١١) انظر: بول كازانوفا، تاريخ ووصف قلعة القاهرة، ترجمة وتقديم أحمد دراج، مراجعة جمال محرز، المكتبة العربية (١٤٤)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٦٧و٧٦.

و: ك.أ. كريزويل: وصف قلعة الجبل، ترجمة جمال محرز، مراجعة عبد الرحمن زكى، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، ١٩٧٤، ص١٣.

(١٢) عن مركزية المسجد فى المدينة الإسلامية راجع مثلاً:

محمد عبد الستار، المدينة الإسلامية، سلسلة عالم المعرفة (١٢٨) الكويت، أغسطس ١٩٨٨، ص ١١٣

و: السيد الحسينى: المدينة ـ دراسة فى علم الاجتماع الحضرى، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨١، ص٢١٨.

(١٣) راجع: ألفت كمال الروبى، الموقف من القص فى تراثنا النثرى، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٥٧ وما بعدها.

(١٤) قد يستبدل بعض الحكايات بمركزية المسجد مركزية «ولى» أو «ولية» من أولياء الله (انظر ٤/ ٢٨٥).

(١٥) وهى لعبة تشبه لعبة «البولو» المعروفة الآن. ويشير ابن إياس كثيراً إلى أن سلاطين المماليك كانوا يمارسونها فى «ميدان الرميلة» الواقع أمام القلعة.

انظر: محمد أحمد بن إياس الحنفى، بدائع الزهور فى وقائع الدهور، (٤ أجزاء)، حققها وكتب لها المقدمة والفهارس محمد مصطفى، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب. انظر مثلاً الجزء الثالث (القاهرة ١٩٨٤)، ص ٤٥.

(١٦) راجع مثلاً: أحمد على إسماعيل المدينة العربية والإسلامية، توازن الموقع والتركيب الداخلى، رسائل جغرافية، جامعة الكويت (١٠٢)، الكويت، يونيو ١٩٨٧، ص ص ٣٨، ٣٩.

(١٧) راجع مثلاً: لويس ممفورد، المدينة على مر العصور، سبق ذكره ص ٦٥.

(١٨) كلمة «الحارة» المكررة فى النص تشير لمعنيين: الأول الحارة بمعنى «الخطة» أو «الحى» وقد سميت الحوارى بأسماء القبائل التى سكنتها، وقد كانت تستخدم بهذا المعنى فى الكتابات التاريخية القديمة، والثانى بمعنى «الزقاق» أو «العطفة» أو الشارع الصغير.

انظر مثلاً: على مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ومدنها وبلادها القديمة والشهيرة، الجزء الأول، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٣٨.

(١٩) كافين رايلى، الغرب والعالم، تاريخ الحضارة من خلال موضوعات، سبق ذكره، ص ٧٩.

(٢٠) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة العلامة بن خلدون، أو الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوى السلطان الأكبر، مطبعة مصطفى محمد، القاهرة، دون تاريخ، ص ١٢٣.

(٢١) عن ازدهار المدن الإسلامية اقتصادياً وثقافياً، إلى جانب احتفاظها بمهام عسكرية، منذ فترة الحكم الأموى، راجع: برهان الدين حلو، **مساهمة فى إعادة كتابة التاريخ الإسلامى**، دار الفارابى، بيروت، ١٩٨٥، ص ١١١.

(٢٢) انظر: تقى الدين بن أحمد بن على ، **خطط المقريزى، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، دار التحرير للطباعة والنشر (عن طبعة بولاق سنة ١٢٧٠ هـ) القاهرة، الجزء الأول، ص ٢٦٨ وما بعدها.

(٢٣) راجع: جوستاف فون غرينباوم، **دراسات فى الأدب العربى**، ترجمة إحسان عباس وآخرين، منشورات مكتبة الحياة (بالاشتراك مع فرانكلين)، بيروت/ نيويورك ١٩٥٩، ص ٢٢٥ إلى ص ٢٣٤.

(٢٤) تعد روما وباريس وبودابست ولندن من أقدم المدن الأوروبية، وقد كانت مدناً متواضعة فى العصور الوسيطة حتى القرن الخامس عشر. انظر:عبد الفتاح محمد وهيبة: **جغرافية العمران**، سبق ذكره، ص ٤٦ وما بعدها.

(٢٥) هناك أبحاث أثبتت أن هناك نوعاً من الخلط، فى الحكايات، بين هارون الرشيد وبعض الخلفاء الآخرين، مثل الخليفة الناصر. انظر: هيام أبو الحسين، **ألف ليلة وليلة فى ضوء النقد الفرنسى المعاصر**، مجلة (فصول)، المجلد ٦ العدد ٤، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٦، ص ٢١٢.

(٢٦) أثبت بعض الباحثين، أن هذا اليوم ليس واحداً فى الطبعات المختلفة من الليالى.
انظر: سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، سبق ذكره، ص ٢٩.

(٢٧) استخدام وحدات الساعة، وزمنها المجرد، يرتبط بمدن ما بعد الثورة الصناعية التى قامت على الاحتفاء بزمن الساعة، فضلاً عن قيامها على اختراع المحرك البخارى.

(٢٨) راجع: جابر عصفور، **هوامش على دفتر التنوير**، المركز الثقافى العربى، بيروت ١٩٩٤، ص ٦٤.

(٢٩) انظر: فريال جبورى غزول ـ عبد الوهاب المسيرى (عرض): **ألف ليلة وليلة ـ تحليل بنيوى**، مجلة (فصول)، المجلد ٢، العدد ٢، مارس ١٩٨٢ ص ٢٨٧.

(٣٠) انظر: أحمد بن يحيى بن جابر بن داود البلاذرى، **كتاب فتوح البلدان**، شركة طبع الكتب العربية، القاهرة، ١٩٠٠، ص٣٥٥.

(٣١) عبد الرحمن بدوى، **أرسطو**، لجنة التأليف والترجمة والنشر، سلسلة خلاصة الفكر الأوروبى، القاهرة، ١٩٤٣ ص ٢٤٥.

(٣٢) جابر عصفور، **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب**، ط ثالثة، المركز الثقافى العربى بيروت، ١٩٩٢، ص ٦٢.



الفلسفة في ألف ليلة وليلة

صلاح قنصوه *

نتقدم بين يدى القارئ بإطار عام لعل باحثين من بعد يفرغون لمله، أومجرد مخطط أولى قد يحفزهم إلى إصلاحه أو مواصلة الاجتهاد بمقتضاه.

١ ـ الفلسفة والدين

الفلسفة وجهة نظر شاملة كلية للعالم أو الكون وموقف الإنسان منه وفيه، والآراء التى تتصل بمصير الإنسان ومراتب الكون بالنسبة إليه. فهى كل ما لا يتعلق بعلم محدد أو تخصص معين، بل تجاوز مطالب هذا أو ذاك وتتخذ موضوعاً أشد عمومية مما يتداولانه.

وتنشأ عموميتها من موضوعها إذا ماكان الكون كله، أو الواقع بأسره، أو الإنسان فى شموله أو الحياة فى كليتها. كما تعتمد عموميتها أحيانا على طريقة تعاملها مع الموضوع إذا ماكان تجربة خاصة، أو موقفاً جزئيا، أو حدثا بعينه؛ فتبدأ به لتنطلق منه إلى آراء وأحكام عامة لا يفضى إليها الاستقراء المباشر الذى تمارسه العلوم من حيث هى أحد أنماط الاستدلال للمنهج العلمى.

وتتشابك موضوعات الدين بقضايا الفلسفة. غير أن العقيدة الدينية تهدف إلى مقاومة الإنسان للفناء بالتوحد مع الكل فى الأبدية والخلود، مسلحاً بالقوى المقدسة أمام المجهول، مذعناً للمشيئة الإلهية، ومسلما بالغيب، ومترقبا الحساب فى الآخرة بعيداً عن معايير الدنيا، ونظم ظواهرها الطبيعية والاجتماعية. ولاتعنى عقائد الدين بتفسير الكون إلا بقدر ما تحدد للإنسان ماينبغى أن يقوم به إزاء هذا الكون. وتعتمد نظرة الدين الكونية على تعيين مراتب الأشياء والأفعال. فثمة ماهو مقدس وماهو دنس، وماهو مباح وماهو محرم. ومتى عرف المؤمن ذلك التدرج أو التفاضل فى المنزلة، كان التزامه إزاءها بمواقف محددة؛ قد يكون بينها الطقوس والشعائر، كما يكون بينها العلاقات والمعاملات. ويؤدى هذا التدرج الحتمى إلى قيمة عليا هى منبع القيم جميعاً، ومصدر السلطة والالتزام، وأصل الوحدة فى تجليات الكون.

* أستاذ علم الجمال، أكاديمية الفنون بالقاهرة.

وعلى هذا، يكون الخلاص أو الفوز فى الدنيا والآخرة محسوبا بمدى الامتثال للقيم الدينية، والأخذ بما تأمر به واجتناب مانتهى عنه.

ولأن الدين موقف قيمى موحد، فإنه لايجتزئ من الإنسان جانبا دون آخر، بل يصون توازن حياته. ولابد أن يؤدى ترجيح قيمة على أخرى، أو تغليب جانب على جانب فى الإنسان، إلى أن يستعاد توازن حياته عن طريق ما يفعم به الدين وجدان المؤمن من سلوى وعزاء، ومايرتقبه من مثوبة وجزاء، تعويضاً عما افتقده أو عاناه فى الانصراف عن بعض القيم، والإقبال على غيرها.

وبذلك، تعيد التجربة الدينية للنفس الطمأنينة والسلام. والإيمان الدينى نوع من الميثاق والالتزام، وليس أمراً مشروطا بما يدلل عليه العقل أو تثبته التجربة. ولأنه صالح لكل زمان ومكان، فليس نسبياً محدداً بالزمان والمكان وليس قابلا للتطور أو التجاوز. ويقوم على المحتومية وليس الحتمية كالعلم؛ لأن الأخيرة مشروطة بالمقدمات التى تؤدى إلى نتيجة بعينها، فإن لم تقع المقدمات انتفت النتيجة. على حين أن المحتومية لا تشترط مقدمات معينة لحدوث النتيجة لأن النتائج موكولة بمشيئة الله مهما تكن المقدمات. وهذا هو مانعنيه أحيانا بالقضاء والقدر.

وإذا ماكان الفعل الإنسانى، كما يعالجه العلم على سبيل المثال، متصلا بنتيجته، كما يقاس كذلك خارجياً، فإن الدين يمكن أن يقطع تلك الصلة بين الفعل ونتيجته عن طريق التوبة اللاحقة، والمغفرة الإلهية، أومشيئة الله فى كل الأحوال. ومن ثم، فلا يحاسب الفعل الواحد على نحو واحد أو منوال مطرد أو على نحو يمكن التنبؤ به.

ويمكن أن نزعم أن الدين منذ أقدم صوره، هو أول محاولة للتفلسف مادام يقوم على تصورات عامة شاملة للكون والإنسان والزمان. وظل فى المجتمعات الشرقية، قبل اليونان وبعدهم أيضاً، أساساً للتفلسف.

أما لدى اليونان، فقد تيسرلهم أن يميزوا بين الدين والفلسفة عندما أتيح لهم من ظروف حياتهم القائمة على الترحال والتجوال من مكان إلى آخر، فيما تتبينه فى مهنهم : الرعى والتجارة والملاحة، ولقائهم بغيرهم من صنوف المجتمعات، وخاصة مصر بعقائدها وأفكارها المختلفة. فضلا عما نعموا به من تحرر من السلطة المركزية للدولة التى لم تجاوز حدود المدينة. فقد استطاع الإغريق أن يفرقوا بين ما لسلطة العقل، وما لسلطة العقيدة مما حفزهم إلى فصل الدين عن الفلسفة، فأصبحت الفلسفة نتاج العقل الإنسانى الفرد الذى يقبل المناقشة والحوار بوصفه اجتهادا خاصاً. واحتفظ الدين بسلطانه المستمد من مصدر أعلى من الإنسان ولايخضع للمناقشة العقلية. فالفرق إذن بين الدين والفلسفة فرق فى المصدر الذى يؤول إليه كل منهما.

أما فى الشرق، فلأسباب مختلفة أبرزها السلطة المركزية الشاملة، ظل الدين مؤدياً لمهمة الفلسفة أيضا. فحتى عندما تتغير النظرة الفلسفية إلى العالم لدى بعض الأفراد من حين إلى حين، كانت تتخذ رداء الدين. فعندما كانت تصدر هذه النظرة من فرد، فإنها ما تلبث أن تكتسب سلطاناً شمولياً ولاتعامل بوصفها اجتهاداً شخصيا يقبل التفنيد أو المناقشة. ولايعنى هذا توقف أو اختفاء الاجتهادات الفلسفية الشخصية، ولكنه يعنى أنها تتخذ طريقا مأمونا تحت مظلة الدين، وسرعان ماتندمج فيما يسمى باللاهوت الذى يختلف من جماعة إلى أخرى، ومن مفسر إلى آخر. وفى ساحة ذلك اللاهوت أو علم الكلام فى الإسلام، تظهر الاختلافات فى تبرير العقيدة وتفسيرها، وتتجلى الاجتهادات الفلسفية فى تصور الفعل الإنسانى والمشيئة الإلهية، ولكن تحت مظلة مشتركة من النص المقدس الذى يختلفون حول تفسيره تبريراً لنسق كل منهم الفلسفى.

بيد أن هذه الاجتهادات الفلسفية تشترك، بقدر متفاوت، فى أنها تقدم سلاحا نظريا فى الصراع على

السلطة، ولكل فئة أوجماعة من فئات أو جماعات المنافسة على السلطان تبريرها الفلسفى ـ اللاهوتى لمطالبها المتعلقة بالسلطة، ولكن على نحو يتفاوت حظه من التصريح والإعلان.

والتفلسف مستويان، الأول شائع بين الناس يمارسونه طوال الوقت عندما يعلنون آراءهم أو تصوراتهم العامة فى الحياة والعالم والإنسان، دون أن يكون مرجعهم فى هذا علم معين أو تخصص عملى بعينه، إلا أن هذه الآراء سرعان ما تنقلب إلى نقيضها بحسب مايعرض للناس من المواقف والأوضاع.

أما المستوى الثانى فهو المستوى الرفيع، ويتفق مع الأول فى عمومية الأحكام، غير أنه متسق لا يقبل التناقض، كما أنه نسقى systematic أى تندرج أحكامه جميعا فى نسق واحد مؤتلف هو الذى يطلق عليه المذهب أو النظرية.

ويتوجه هذا المستوى الرفيع عادة إلى البحث فى مجالات ثلاثة هى: مجال الوجود أو الأنطولوجيا، ويجيب على السؤال: ماذا هناك؟ وتتفرع أسئلته إلى وحدة الكون أوتعدده، وطبيعة نسيجه؛ هل هو مادى أو روحى، وهل ثمة آلهة أو إله واحد، إلى غير ذلك النوع من الأسئلة.

والمجال الثانى هو نظرية المعرفة أو الإبستمولوجيا، وتجيب على السؤال: كيف نعرف ما هناك؟ وتنقسم أسئلتها إلى إمكان المعرفة أو الشك فيها، وطبيعتها، أى العلاقة بين الذات العارفة والموضوع، وأدوات المعرفة أو مصادرها عقلا كان أوحسا أو حدسا.

والمجال الثالث هو نظرية القيم أو الأكسيولوجيا، وتجيب على السؤال: ماذا ينبغى أن نفعل أو نسلك إزاء ما هو هناك؟ وتتنوع أسئلتها إلى وحدة القيم أو تعددها، ذاتيتها أو موضوعيتها، نسبيتها أو إطلاقها.

٢ ـ وحدة الحكايات فى وحدة جمهورها

برغم تعدد المصادر التى تألفت منها الحكايات، وتباين قصصها واختلاف ما تتداوله من حبكات أوحوادث، وتعدد رواتها، برغم كل ذلك فإن جمهور المستمعين لها هو الذى صاغ وحدتها وألف بين نثارها المشتت، فأفاض عليها طابعاً مشتركاً برغم تفاوت الأسلوب اللغوى واختلاف الإقليم.

فالحكايات تروى على مسمع من جمهور يؤثر فى الراوى الذى يلتقط على الفور ما يلذ له الجمهور أو ينفر منه فيستبعده أو يختزله، ويضيف إلى ما يثير متعة المستمعين بما أتيح له من خيال أو موهبة.

والجمهور المستمع هو العامة البسطاء الذين يسرون عن أنفسهم بالتجمع فى المقاهى.أو أمام الدور بديلاً عن المآدب والتسرى بالقيان التى لا يطيق نفقتها سوى السادة أو الأثرياء من التجار.

ومن ثم، فإن نظرة الجمهور أو العامة لشؤون العالم والمجتمع وآراءهم فى ماهية الإنسان وغاياته، وأحلامهم ومخاوفهم، هى التى تشكل جميعاً المهاد المشترك الذى تؤلف فوقه الحكايات.

ويمكن القول بأن الحكايات الأصلية التى أخذت عنها (ألف ليلة وليلة) قد تعرضت لعملية «تأميم» أصبحت الحكايات بمقتضاها ملكا مشاعاً للجمهور المستمع بخصائصه المشتركة فى العراق وسوريا ومصر؛ وهو الجمهور الخاضع لعسف الحكام، واستغلالهم، وتقلب أهوائهم.

ويحيا هذا الجمهور فى مجتمع حضرى يغلب عليه الطابع التجارى، وربما يمكن أن نصفه «بالبورجوازية ولكن دون قيم البورجوازية» تلك التى ستسود فى فترة لاحقة فى أوروبا؛ حيث يتفسخ النظام الإقطاعى القديم وتبرز قيمة الفرد بما تقترن به من قيم

الحرية والمنافسة والمغامرة، وإعادة اكتشاف العالم، وإطلاق الطاقة الإنسانية فى كل المجالات.

إلا أن جمهورنا كان تحت حكم يستمد مبرر وجوده من الله، فهو ظل الله فى الأرض، وخليفة رب العالمين. والإقرار به قدر لا منجاة منه، والخروج عليه كفر وعصيان لمشيئة الله. بل هو أداة القدر التى تغدق على امرئ فترفعه إلى أعلى منزلة أو تصادر أملاكه فتنزل به إلى هاوية الهلاك. وتتعرض الرعية كلها، على تفاوت مراتبها، لتطلبات أوامره ونواهيه؛ فهو يد القدر وجلاد القضاء، ويسرى سلطانه على عالم الإنس والجان، ويختم ممتلكاته جميعا بميسمه حتى تكة سروال جاريته التى كُتب عليها «أنا لك يابن عم النبى» (حكاية التاجر أيوب وابنه غانم ـ جزء أول)، فتكسب الأشياء قداسته وحرمته.

٣ ـ الفلسفة المصرّح بها فى الحكايات

ولكن، أين نعثر على الفلسفة فى الحكايات؟

ثمة مستويان، الأول هو ماتصرح به الحكايات من تصورات شاملة وردت على لسان أبطالها، والثانى هو ما يمكن استخلاصه من داخل الحكايات نفسها؛ حيث ينبئ المؤلف أو المؤلفون من خلالها عن آرائهم العامة التى تحكم عمليات النسج السردى، فتكشف عن رؤيتهم الأنطولوجية والإبستمولوجية والأكسيولوجية، كما سلف بيانه.

فأما المستوى الأول المصرّح به؛ فهو مايتم فى أغلب الأحيان فى مواقف الامتحان واختبار قوة الحافظة، وهو ما نجده فى معرض ما يسمى بـ «تقليب» الجوارى أو امتحان الإماء، أى اختبار مهارتهن لتحديد أسعارهن وفقاً لما أوتيت كل منهن من حسن الجواب أو أتيح لهن من حفظ الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، كما يصرّح به أيضا فيما ينصح به بعض الوزراء ملوكهم ويتوسلون به إلى كسب رضائهم أو إغرائهم بعمل معين.

ومن أبرز الأمثلة على هذا أو ذاك ما جاء فى «حكاية تودد الجارية» (جزء أول) . غير أننا نجد أن ماجاء على لسانها هو من طبيعة ما تعرض له الحكايات بوجه عام من منتخبات ومقتطفات شعرية ونثرية من هنا وهناك، ولاتعبر عن وجهة نظر عامة متسقة. كما نجد مثلا آخر لذلك النوع المصرح به، وإن كان أكثر عمقا ومعرفة، وهو ما جاء فى امتحان «وردخان بن الملك جليعاد» (جزء رابع). فقد أمر الملك جهابذة العلماء، وأذكياء الفضلاء، ومهرة الحكام أن يقدموا إلى قصر الملك ليحضروا امتحان ولده. وتنوعت الأسئلة التى سأقف عند بعضها مما يعبر عن رؤية فلسفية شاملة. وكان السؤال الأول: ما الدائم المطلق وماكوناه، وما الدائم من كونيه؟ وكانت إجابة الغلام: الله، لأنه أول بلا ابتداء وآخر بلا انتهاء، وأما كوناه فالدنيا والآخرة، والدائم من كونه هو نعيم الآخرة.

وكان السؤال الثانى: من أين علمت أن أحد الكونين هو الدنيا وثانيهما هو الآخرة؟ قال الغلام: لأن الدنيا خلقت ولم يكن من شىء كائن فآل أمرها إلى الكون الأول، غير أنها عرض سريع الزوال مستوجب الجزاء على الأعمال وذلك يستدعى إعادة الفانى فالآخرة هى الكون الثانى. ويسأل الغلام: كيف يرضى الدنيا والآخرة معاً؟ فيجيب بعد استعماله الأليجوريا بأن الإنسان يكون قد أرضى الدنيا بما ناله من خصب الأرض وأرضى الآخرة بما يصرف من حياته فى طلبها. ويرد على السؤال الخاص بالجسد والروح بأليجوريا أخرى يكون فيها الأعمى مثالاً للجسد الذى لايبصر إلا بالنفس، والمقعد مثال للنفس التى لاحركة لها إلا بالجسد. ويطلب منه الإخبارعن الثلاثة المختلفة العلم والرأى والذهن، وعن الذى يجمع بينها. فيقول الغلام: العلم من التعلم والرأى من التجارب والذهن من التفكر، وثباتهم واجتماعهم فى العقل. ويطلب منه أن يخبر الأرزاق المقدرة للخلق من الخالق، وهل هى مقسومة بين

الناس والحيوان لكل أحد رزقه إلى تمام أجله، وإذا كان الأمر كذلك ما الذى يحمل طالب المعيشة على ارتكاب المعصية فى طلب ما عرف أنه إن كان مقدوراً له فلابد من حصوله وإن لم يرتكب مشقة السعى، وإن كان مقدوراً فلا يتحصل له ولو سعى إلى غاية السعى، فهل يترك السعى ويكون على ربه متوكلا ولجسده ولنفسه مريحا؟ وأجاب الغلام بأن لكل أحد رزقاً مقسوما وأجلا محتوما ولكن لكل رزق طريقا وأسباباً، فصاحب الطلب يصيب فى طلبه الراحة بترك الطلب ومع ذلك فلابد من طلب الرزق. غير أن الطالب على ضريبة إما أن يصيب وإما أن يحرم. فراحة المصيب فى الحالتين إصابة رزق وتكون عاقبة طلبه حميدة. وراحة المحروم فى ثلاث خصال؛ الاستعداد لطلب رزقه، والتنزه عن أن يكون كلا على الناس، والخروج عن عهده بالملامة. وتتواصل الأسئلة والإجابات على النحو الذى نجد مثيلا له فى أقوال المتكلمة وأصحاب أصول الدين فى الحديث عن كلمة الله وصفاته والقدرة والاستطاعة، وكيف عرض الباطل للحق، وم هو مخلوق، واختلاف الناس فى المعصية برغم مرجعهم كلهم إلى آدم، وأصل الشر، إلى آخر تلك المسائل. وهى أسئلة وإجابات منتقاة من هنا وهناك فى كتب علماء الكلام.

وتتكرر مثل تلك الامتحانات فى كثير من الحكايات على أنحاء شتى لكى تظهر رواتها بمظهر العالم الحكيم، وتبهر مستمعيها.

٣ ـ الفلسفة المستخلصة من الحكايات

وهو ما نستنبطه من الحكايات وليس مما يدور على ألسنة بعض أبطالها وشخوصها. وذلك الذى نلتقطه من حبكة أحداثها ومواقفها هو فى نهاية الأمر رؤية المؤلف أو المؤلفين الفلسفية. وقد رأينا من قبل أن ما يسبغ وحدة التأليف على الحكايات، برغم تعدد مصادرها وكثرة مؤلفيها، هو وحدة الجمهور المستمع.

وبعبارة أخرى، يمكن القول إن الرؤية الفلسفية التى يمكن تبيّنها هنا أو هناك فى تضاعيف الحكايات نفسها هى الفلسفة الشائعة لدى جمهورها.

تقوم وجهة النظر الشاملة فى الفلسفة الشعبية إلى الكون والواقع والإنسان عبر ثلاثة طوابق يمكن تمييزها فى ثقافة المجتمع.

فى الطابق الأول أو المستوى الأول تقبع ما يمكن تسميتها بـ «ثقافة الجلد»، وهى العناصر التى لايختلف البشر فى سائر المجتمعات والثقافات فى اكتسابها، ولايتفاضل فرد دون آخر فيما يمتلكه منها وهى العرق، والدين، واللغة، فهى خط مشترك بين البشر على السواء. وتكاد تورث بأقرب مما تورث به العناصر البيولوجية. وربما تماثلها فى أنها تمارس نفوذها دون اختبار أو تمحيص يجرى على مستوى الوعى والانتباه. غير أنها تؤثر بوصفها نوعا من التحيز الخفى الذى يكمن تحت السطح، وقد ينفجر كالبركان فى مواقف معينة، لأنها تعبر عن الأغوار السحيقة فى الفرد التى قد تثور عندما تحين لحظة ضعف فى السطح الخارجى فى مواجهة غزو أجنبى أو مشكلات حدود، أو حرب أهلية. فجلدة المرء فى اللغة عشيرته، وأجلاده هنا هى أعضاؤه وجسمه.

وهذه العناصر أو الجوانب من الثقافة اللصيقة بالجلد لا فضل لأحد على آخر فى امتلاكها لأنها مشاع بين الجميع. ويبدأ الكسب والامتياز بين فرد وآخر بما يحققه فوق هذه العناصر أو ذلك الطابق من درجات أو طبقات فى سلوكه وفكره، أى عندما يكسو الجلد لحما وشحما لأنها وحدها لاتكفى تميزاً وفارقاً. وعلى هذا المستوى، تقدم الحكايات تصوراً للإنسان يقوم على تصنيف للبشر بحسب ألوانهم وعقائدهم، ويجرى التعامل معهم وفقا لهذا التصنيف الذى يجعلهم مجرد حاملين للافتة ويستوعبهم تماماً، ولايبقى لشخصياتهم شيئاً آخر يميزهم به.

ويؤسس هذا الطابق الأرضى من الثقافة مهاداً رئيساً لثقافة الجماهير البسطاء يحمل فوقه طابقا آخر هو المتصل أو المستمر الثقافى. فليس للمجتمع أو الأمة ثقافة واحدة دائمة طوال العصور. ولكن الذى يستمر ويواصل نفوذه، هو تلك الجوانب التى تتجمع وتترسب عن الثقافات المتعاقبة وتتشابك معاً لتبقى حية مؤثرة، وتؤلف ما يمكن تسميته بـ «المتصل القومى» أو المشترك القومى. ونقصد به مجموع الجوانب المشاع لدى أعضاء الأمة برغم اختلافهم فى النوع أو الجيل أو المهنة أو التعليم. وتتفاوت مواقع الأفراد على نقاط ذلك «المتصل القومى» من حيث عناصر الموروث المستمر. وهى ليست مجرد رقع متراصة مقتبسة من هنا وهناك، بل هى بمثابة مجرى جوفى أو تيار تحتى متدفق دون وعى أو تدبر فى أغلب الأحيان. ويتشكل من موروثات مستعارة من ثقافات أقدم، ومن ثم تتسرب معتقدات وممارسات كثيرة تنتمى إلى تقاليد قديمة تراكمت من رواسب ثقافية ذات روافد متعددة. فالعقائد القديمة قد تختفى ولكنها تزاول تأثيرها.

ويمثل المتصل القومى، على هذا الوجه، الجوانب المعيشة من كل ألوان التراث الذى صنعته أجيال الماضى السحيق.

يبقى الطابق الثالث أو المستوى الأخير، وهو الثقافة الرسمية القائمة المعترف بها على مستوى الوعى والتصريح، وهى التى تتزامن مع رواية الحكايات، وتمثل آخر مرحلة لحركة الثقافة؛ تقدماً كانت أو انتكاساً أو ركوداً.

وهى ما تتمثل فى (ألف ليلة وليلة) فى الأشعار والأقوال الحكيمة والردود التى تستعار من مذهب سائد مثل الشافعية أو الأشعرية أو غيرهما. فنحن واجدون فى «حكاية تودد الجارية»، مثلاً، أنها تستمد إجاباتها فى مجلس هارون الرشيد من فقه الشافعى الذى لم يكن قد ظهر فى عصر الرشيد. ولن نقف طويلاً عند هذا المستوى الثقافى لتحديد الفلسفة الشعبية السائدة فى الحكايات، بل سنعول كثيراً على المستويين السابقين.

غير أننا نجد عند هذا المستوى ثلاثة أمور ترسم فى مجملها حدود الفضاء الروائى فى الحكايات.

أولها الإحساس بالوجود الراسخ للحاكم. وفى كل الحكايات نجده عنصراً أساسيا فى نسيج السرد، فثمة علاقة لا تتخلف قط بالحكم أو الملك، تتخذ صورا متعددة ومتباينة؛ فالكون يحكمه الله ولكنه يفوض الخليفة أو الملك أو الحاكم فى تسيير الحياة «فالدين والملك توأم» (حكاية الملك عمر النعمان وولديه ـ جزء أول). والمواطن العادى عبد بالنسبة إلى السيد الحاكم، وهو بمثابة «الكلب إزاء السبع» (التاجر أيوب وابنه غانم ـ جزء أول). وهو ليس مجرد بشر يحمل سلطة أو يملكها، بل هو جزء من قوى العالم الكونية بمقتضى تمثيله لله.

وثانيها هو غلبة الطابع التجارى على المجتمع الذى يتمثل فى نوع من الحراك الاجتماعى السريع المتقلب وفقاً للحصول على الثروة أو ضياعها. ولكن، فى ظل تدرج اجتماعى صارم يقدّر بدرجة القرب من الحاكم أو البعد عنه، بحسب هبوط الثروة وفقدانها المباغتين. وبذلك يتمدد التسلسل فى مراتب البشر الذى ينسحق فيه الفرد ويخضع لقوى غيبية أو غريبة عنه. ومن ثم، يضع البشر ثقتهم فى عون خارق، ويتنفسون جوا تهدده الكارثة كل لحظة.

ويفرخ العاملان السابقان ثالث الجوانب، وهو الأهمية الممتازة للجسد البشرى الذى يغدو بطلا من نوع خاص فى معظم الحكايات إن لم يكن فيها جميعاً. فالخضوع الكامل لأهواء الحكام ونزوات الثروة المراوغة

لا يبقى للجماهير من البسطاء، التى نحّيت عن المشاركة فى حكم نفسها، سوى الجسد لتباشر عليه طموحاتها وآمالها وأساليبها ومهاراتها.

والجسد يحيل إلى المرأة التى تصبح موضوعاً للتملك وتحقيق الرغبة. ومن اللافت للنظر أن كل صور الإسهاب والتفصيل فى عرض أشكال المتعة الحسية التى قد تبلغ أحيانا كثيرة حد الفحش، كلها دون استثناء تحدث فى إطار ماهو حلال من الوجهة الشرعية. فالجسد هو الهدف، وهو المكافأة، وهو أيضا طريق الآلام.

وبعبارة موجزة، فإن الفلسفة التى تقدمها الحكايات على سبيل التصريح والتى أسلفنا بيان أبرزها، إنما تنتسب إلى الطابق أو المستوى الثالث الذى يتفق مع الأفكار المعلنة التى تتبناها السلطة فى أغلب الأحيان أو التى، على الأقل، لاتثير سخطها واستياءها، أو تبعث على نقمة أو استعداء علماء الدين من ذوى الحظوة الأميرية.

أما الفلسفة التى تستقر أصولها فى مكامن اللاوعى، وتشكل الفلسفة الشعبية التى تجرى الحوادث وفقاً لها، فإنها ترتد جميعا إلى المستويين الآخرين من ثقافة الجلد، والمتصل القومى.

فإذا ما توجهنا إلى نظرية الوجود أو الأنطولوجيا فى نطاق الفلسفة المستخلصة من الحكايات، فإننا واجدون نظرة سائدة تجعل من الكون، على تنوع كائناته وعناصره وعوالمه من جماد وحيوان وإنسان وجان، وحدة بينها تواصل وخطاب مشترك، وتفاعل على مستوى الانتماء إلى عالم واحد. فعالم الحيوان وكذلك عالم الجان منه المؤمن ومنه الكافر، ويحادث الإنسان ويعاونه أو يعوقه عن تحقيق أهدافه. والجمادات لها كلمات تفتح أبوابها لمن ينطقها وتوصد دون من لم يعرف الحديث باللغة المشتركة، مثل باب مغارة على بابا والكثير من الكنوز المرصودة.

وعالم الفضاء زاخر بالجان، كما أن البحار لها عالمها الشبيه بعالم الإنسان، وتحمل القماقم التى تسجن العفاريت. بل ما يحسبه الإنسان من خلاء يتصرف فيه كيف شاء مسكون بعناصر أخر، مثل ابن العفريت الذى أصابت صدره نواة تمرة ألقاها التاجر سهوا فقضت عليه فى الحال («حكاية التاجر والعفريت» وهى أول ليلة من ليالى ألف ليلة وليلة).

وتتشابك تلك العوالم جميعا فى تقرير مصير الإنسان كما تؤلف حبكة السرد. وهذا التصور لوحدة الكون، على هذا النحو، هو بنفسه عماد الفكر الأسطورى على تنوعه وتعدده.

فالأسطورة هى أول محاولة للإنسان لتسجيل الوجود الإنسانى داخل الكون متحديا الفناء، والاضطراب، وسطوة الطبيعة. فأهداف الإنسان التى صاغها أسلوباً لتحقيقها هى قهر الفناء بالخلود، ومحو الاضطراب والعماء بفرض النظام على الأشياء جميعا، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها، والقضاء على العزلة بالتضامن والاندماج فى الكل الواحد. وهى تتفق مع الفن فى نسيجه، وكانت بديلاً عن المعرفة العلمية. ولذلك، نجد أنها غير عقلانية لا تعتمد العلّية أو العمومية، وتقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلين دون تفرقة بين البشر والقوى الإلهية أو الغيبية وكائنات الطبيعة، أو بين الأحياء والأموات.

وتضفى الحياة وتنفخ الروح فى كل الكائنات على النحو الذى نعرفه من النزعة الإحيائية animism، فكل شىء حى ويحمل بين جوانبه نفسا.

وأما الزمان فى الأسطورة، فإنه يقف عند لحظات معينة، ولايواصل تدفقه المعتاد، ويعامل بمفهومه اللاهوتى الذى لا تتمايز فيه الأبعاد الزمانية من ماض وحاضر ومستقبل، بل تتجانس جميعا فى نسيج واحد هو الغيب الذى يعد الشاهد بالنسبة إليه مثالاً كاشفا أو

موضعا قد انحسر عنه رداء الغيب السميك. والمستقبل، بدلالة الإنسانية، قار حاضر على امتداد لحظات الزمان كما تعرض للإنسان.

ويتوزع المكان إلى بقاع بعينها، بحيث لايكون إطاراً حاوياً عاماً. وتنتقل بعض الكائنات فى الزمان كما ينتقل غيرها فى المكان مثل سيدنا الخضر.

ويختفى فى الأسطورة الفارق بين مايشير إلى الواقعى الفعلى وماينسجه الخيال، وتسرى فيها الانفعالات الحادة والمشاعر العنيفة بين أصحاب الأدوار المرسومة الذين يوثق بينهم لون من صلات القربى التى تحل فيها بعض العناصر الطبيعية والكائنات بديلاً عن صلات الرحم والدم.

ومما يزكى استعمالها بكثرة فى الحكايات أنها تقترب فى طابعها من القص والرواية من حيث السرد والدرامية. وهو ما يتجلى فى التكوين المؤتلف لها، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع، وبروز وحدات الإيقاع، فضلا عن غلبة «تيمة» أو موضوع رئيسى يسرى فى أوصالها جميعا.

وتلتئم تلك الجوانب بأسرها فى نسيج موحد يجعل من الأسطورة كتاباً يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة أو العالم، وقد فقد استقلاله وانفصاله عنه، ليصبح وجوداً إنسانيا حميما.

وعلى هذا الوجه يتمكن الإنسان، على الصعيد الخيالى، من قهر الغربة أو العزلة عن العالم عندما يحوله فى الأسطورة إلى مستوى الوجود الإنسانى. فيستبدل الأسطورة بالعالم الغريب المنذر بالخطر، عالماً أو وجوداً إنسانيا مغايراً، ولكنه وجود إنسانى أليف.

فهو عالم مسكون بقوى شبيهة بالإنسان تستطيل فيها الإمكانات المحدودة للإنسان وتمتد لقهر خوفه وغربته وعزلته بما تتيح له من إمكانات خارقة. وتقترن الأسطورة بالسحر، ولئن كانت الأسطورة بديلاً عن العلم أو جنينه الأول ، فإن السحر هو تكنولوجيته. فالسحر، من حيث هو محاولة عملية للتحكم فى الطبيعة وتغيير مسار حوادثها، يفترض وجود نظام واحد معين تخضع له الحوادث الطبيعية والإنسانية على السواء، وأن هذا النظام يمكن أن يذعن للمعرفة والتعلم على يد الساحر وحده بمواهبه الخاصة وأدواته التى لايقدر على اصطناعها سواه. فنحن فى الحكايات نصادف سحرة كما نصادف نساء قد تعلمن السحر أو أتقن صنعته.

وسواء رددنا مسار الحوادث إلى التصور الأسطورى أو إلى التقنية السحرية، فإننا نواجه دوما «محتومية» سابغة لا تترك نصيبا لأبطال الحكايات كى يمارسوا أفعالهم الحرة، أو أن تصاغ مسارات الحبكة بحسب نواياهم ومقاصدهم. فالحكايات لاتدور بين شخصيات يمكن تحديد معالمها، بل بين شخوص لا لون لها ولامذاق، وأحيانا بلا أسماء وحسبها تعيين عمرها أو تحديد مهنتها أوعملها.

فكان لابد من تسطيح الشخوص ليحل مكانها المسار الصارم للحوادث، فليس المهم هو مايحدثه الشخص، بل مايحدث للشخص، والقدر هو الفاعل ونوابه من الملوك وأصحاب القوى الخارقة ومهرة السحرة، فهو ومعه هؤلاء هم أصحاب القرار والإرادة الكونية.

فالسعادة لايبلغها المرء بنفسه، بل هى التى تدركه، فكثيرا ماتتردد عبارة «وأدركته السعادة» (حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس ـ جزء أول). وعندما يشكو السندباد البرى أى الحمال سوء حاله الذى يقارنه بحال السندباد البحرى قائلاً: «هذا المكان صاحبه فى غاية النعمة... وقد حكمت فى خلقك بما تريد وماقدرته عليهم فمنهم تعبان ومنهم يستريح ومنهم سعيد ومنهم من هو مثلى فى غاية التعب والذل»، ويسمعه السندباد البحرى، فيحكى له ماحدث له، ثم يختم قائلاً:

«فانظر يا سندباد يابرى ماحدث لى، وماجرى لى، وماوقع لى» (حكايات السندباد ـ جزء ثالث). فهو لايقول: فانظر ما صنعت وسعيت وغامرت، بل يصور نفسه مفعولاً به تجرى له الأحداث ولايشارك فى صنعها.

ولذلك، كان الفعل الفردى غائبا أو باهتا، بينما الحدث هو الناصع الخارق، وهو الأهم فى معظم الحكايات. فثمة إرادة عليا هى التى تحرك الشخوص كالدمى وترسم لها الحوادث. ولا يصنع البطل الحادث الخارق بنفسه ولكنه يصبح أداة فى يد قوة خارقة عليه أن يكسبها إلى صفه كى تقوم هى بأداء الفعل الخارق الذى يحدد مسار الحوادث، والمطلوب فقط من الشخص التسليم الكامل لهذه «المحتومية».

غير أن هذا التصور الأسطورى لـ «المحتومية» يحمل فى طياته اعتقاداً موروثا قديما بـ «الثنوية» التى تؤمن بإلهين؛ واحد للخير أو النور وآخر للشر أو الظلام. والفلسفة الشعبية تضمر ذلك الاعتقاد، ولكن بعد توزيع الأدوار بين الرحمن والشيطان. فلكل منهما مملكة، وثمة حرب قائمة بينهما ينتصر فى نهايتها الرحمن. وجنود الفريقين تتوزع بين السحرة والجان، والبشر أيضا فى كثير من الأحيان.

فالسحر إما ينزع إلى وجهة غير وجهة الله؛ حيث يؤدى إلى إفساد الكون، أو يتجه إلى نصرة الخير. ومن ثم، فلابد للصنف الأول من التقرب إلى الشياطين بما يرضيها وهو الخروج عما يرضاه الله كى تصنع خوارقها. فنجد فى «حكاية الحمال مع البنات» من يطلب عدم تسمية الله حتى ينجى البطل من الغرق، أو تتكرر الحكايات التى تتحدث عن العفاريت التى تشترط عدم التقرب إلى الله، بما ينبغى له من ذكر أوصلاة، حتى تؤدى مهمتها على الوجه الأكمل وإلا أخفق البطل فى الحصول على رضاها وأوقعته فى المحاذير التى يخرج منها، فيما بعد، بقدرة الله.

بل إن هذا الإنسان مقسم على قوتين؛ فيده اليمنى أورجله تتبع الرحمن، على حين إن يده اليسرى أو رجله تحت إمرة الشيطان.

أما نظرية المعرفة أو الإبستمولوجيا فى الحكايات، فهى أقرب إلى المعرفة الحدسية التى يتلقاها المرء دون وساطة من إدراك حسى، أو استدلال عقلى. وأكثرها يعتمد على الرؤيا، وهى الأحلام الكاشفة عن الحوادث سواء فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل.

وتستمد نظرية القيم دعائمها من الثنوية الأنطولوجية، فالأخلاق ليست ممارسة واختياراً، بل هى أقرب إلى الجبلّة والتكوين المتشيىء. ولذلك، توزع على الكائنات والبشر تلك الخصال الأخلاقية، فتغدو حاملات أو مجسدات لها، ولا يسمح بأى تطوير لها ينقلها من صفة إلى أخرى، بل تظل تقوم بدورها باعتبارها كيانا يمثل الخير أو الشر على نحو مطلق لا يسمح باستثناء.

وأخيراً، فلعلى أسرفت فى المقدمات النظرية، غير أنى آمل أن تغرى البعض بتطبيقها بأفضل منى، وتعقب تفاصيلها على الوجه الذى يجلو خصوبة الحكايات وثراءها.

الشعر
فى ألف ليلة وليلة

تمثل الواقع، واستقطابُ الذاكرة

وليد منير*

١ـ مدخل:

إن أول ما يثير انتباهنا فى أشعار (الليالى) هو الاجتراء على مواضعات التعبير الشعرى بمعناها الدقيق. لامكان للجزالة أو جودة السبك أو التحكيك أو الترتيب أو حسن التخلص أو غيرها من الصفات التى كانت تميز الشعر العظيم فى عرف القدماء.

ولا يكاد ينفصل هذا الاجتراء على تقاليد الشعرية، بما ينطوى عليه من تساهل وتجاوز، عن اجتراء الحكى على قيود المجتمع ومحدودية الواقع ورتوب الحياة؛ فالإثارة والمتعة وخرق المألوف هى الغايات التى يسعى إليها الخيال الشعبى، ويعبر عنها دون انشغال كبير بتثقيف العبارة أو إحكام التركيب أو تنقيح الصورة. كأن سحر التجربة يعوض سذاجة الحضور، وكأن شعرية العجب تعوض شعرية القول المفقودة.

تكتسب أشعار (الليالى)، إذن، قيمتها الشعرية من التجسُّد الإيقاعى للأفكار والأحداث، ومن تضمينها كثيراً من المعانى والجمل التى يحفل بها التراث الشعرى، ومن كسرها سياق السرد النثرى، ومن تنويعاتها على لحن التبليغ الأنثوى الذى يصل فتنة الغرابة باستجابة الملك السعيد.

بيد أن أشعار (الليالى) تؤكد ـ فى الأساس ـ مفارقةً لازبةً هى استدعاء عالم العجب لما هو خارجه وانغلاقه على نفسه فى آن. وإذا كانت «شهرزاد» بوصفها راوياً هى الوسيط بين العالمين، فإن الشعر هنا يمثل عنصر المعرفة الواقعية المسترفدة إلى دائرة العجيب والسحرى بواسطة الأنوثة. بهذا المعنى قد يعدُّ الشعر كشفاً عن وعى الحياة الذى ينبثق فى فضاء الحركة السحرية ـ تلك الحركة التى يرسمها كلام المرأة فى عقل الرجل المستبد الذى يتهددها بالموت إن توقفت عن انتشاله المستمر من حمأة وسواسه.

ووعى الحياة هنا لا ينفصل بحال عن إحساسين متقابلين ينمان فى تقابلهما عن جوهر الصراع الخفى:

* شاعر وناقد مصرى.

إحساس شهريار بغصّة المهانة التى ولّدتها خيانة الزوج المحبوبة مما يدفعه إلى الثأر من كل النساء، وإحساس شهرزاد بضرورة مقاومة الموت المتربص، وبمسؤوليتها عن تنويم شهوة الثأر من خلال الكلام الخلاب. وعى الحياة انتظام إيقاعى للجدل القائم بين ضغينة الرجل المخدوع وهدهدة الطفل فى ذلك الرجل.

إن الشعر الذى يكشف ـ بنتوئه المتكرر فى سياق الحكى ـ تصوراً ما عن العالم يشير إلى ذاكرة ثقافية تلعب ـ برغم بساطتها ـ دوراً مهماً فى فهم معانى الجمال والرغبة والغواية والحكمة والبطولة والقدر، بل فى تفسير تلك المعانى وتأويلها أحياناً.

إن النثر يسرد الحوادث العجيبة، ويفصلها، ويتسع فى رصد شخصياتها، ولكن الشعر يقفز إلى تلخيص أبرز المواقف، ويفصح مباشرةً عن مدلولها. إنه يصوغ لقطة كلية يعادل مضمونها الواقعى مهادها السحرى.

ويحرص الراوى ـ فى أغلب الأحيان ـ على الإشارة إلى ذلك الاجتلاب بمقدمات مختلفة، منها: «كما قال بعضهم»، و «قد قال بعضهم فى المعنى شعراً»، و« كما قال الشاعر»، و«لقد أحسن من قال هذه الأبيات»، و «تمثل بهذه الأبيات»، و«وأنشدت هذين البيتين» ... إلخ. والمدهش أن الراوى الذى يؤسس سحرية الرؤيا هو نفسه الذى يكشف عن فهم الواقع؛ أى أن المرأة تلعب دور ساحر الخيال ودور المعلم كما لعبت من قبل دور المحبوب الخائن ودور الضحية البريئة التى تؤخذ بذنب لم تقترفه. لم نعتد أن يعكس النثر عالم السحر فيما يعكس الشعرعالم الحقيقة، ولكن شهرزاد التى تسخر ـ بحكيها ـ من الموت وتروضه تعودنا ذلك دون أن نشعر. إنها تتسلل إلينا عبر المفارقة.

إذا كان الليل هو زمن الحكى الخرافى، والحكى الخرافى محاكاةً لوظيفة الأم التى تقص على طفلها ما يجلب إليه لذة المنام وسكينته، فإن الشعر داخل هذا السياق الغوى يولد انعطافاً مباغتاً نحو يقظة مختلسة هى أشبه ماتكون بنوبة قصيرة من الأرق الذى يتخلل النعاس أحياناً. اللغة الشعرية نفسها مؤرقة. وهى تعكس فى ركاكتها هشاشة الحد الفاصل بين الرجل والطفل. ولكنها، أيضاً، تلكز الطفل لينتبه قليلاً ليكتشف فيه رجلاً غير الملك السعيد ويجاوز ذكورته المدللة إلى معرفة حقيقية بإيقاع الفكر والشعور الذى يصنعه وجود الذات مع الآخرين والأشياء.

هل كان مصادفةً أن تبدأ أولى أشعار الليالى بذكر المرأة الصغيرة التى تشبه، فى جوف الليل، شمس النهار:

أشرقت فى الدجى فلاح النهار
واستنارت بنورها الأسحار
من سناها الشموس تشرق لما
تتبدى وتنجلى الأقمار
تسجد الكائنات بين يديها
حين تبدو وتهتك الأستار
وإذا أومضت بروق حماها
هطلت بالمدامع الأمطار

وهل كان مصادفةً أن توصف المرأة بهذه الصفة المقدسة «تسجد الكائنات بين يديها» بينما تدعو الأخوين فوق الشجرة إلى مضاجعتها. ألم يكن من قبيل المفارقة أن تسوق هذه المرأة إلى ضجيعيها الأبيات التالية:

لا تأمنن إلى النساء
ولا تثق بعهودهن
فرضاؤهن وسخطهن
معلق بفروجهن

يبـــــــدين وداً كـــــــــاذباً

والغـــدر حـــشـــو ثيـــابهن

بحـــديث يوسف فـــاعـــتـــبـــر

مـــتـــحـــذراً من كـــيـــدهن

أو مـــــــاتـــــرى إبليــــــس

أخـــرج آدمــــاً من أجلهـن

ربما كان وعى الحياة الذى تكشف عنه أشعار (الليالى) وعياً موضوعياً، ولكن موضوعيته لا تعنى حياده، فهو وعى ذكورى فى الأساس. وهذا الوعى الذكورى يشكل طبيعة المرأة نفسها: المرأة الخائنة التى تضاجع العبد الأسود، والمرأة الضحية التى يجزّ عنقها السيف، والمرأة الذكية التى تسلب الملك بطشه بسحر حديثها، وتعلم الجلاد الأعمى كيف يحب وكيف يرى.

إن الوظيفة الكامنة التى تؤديها أشعار (الليالى) تكاد تتشكل فى سياق ملتبس، ولكنها سرعان ما تفصح عن نفسها عند التأمل والمقارنة. ولا يجد من يعوّل على مفهوم الشعرية فى هذه الأشعار غير ما يجد الظمآن فى السراب، ولكن استكناه موقعها من السرد، وتحديد مظاهر الاختلاف بينها وبين التعبير النثرى، وتصنيف حقول موضوعاتها واستشراف ماتؤدى إليه من دلالات، كلها خطوات كفيلة بالكشف عن دورها الفعّال، وفهمه، وتفسيره.

٢ ـ الموقع من السرد:

يحتل الشعر موقعاً مفصلياً يسمح بانتقال الحركة من موقف إلى آخر، فهو يفصل بين مفاجأة الحدث ورد فعل الشخصية نحوها.

يربط الشعر بين انبثاق فعل جزئى والأثر الذى يتركه ذلك الفعل فى تيار الفكر أو الشعور. كأن الشعر يحول وقائع السرد إلى طريقة وعى بهذه الوقائع. الشعر وسيلة للتمثل والاستيعاب والربط. إنه يثبّت لحظةً من الزمن ليقول، من خلالها، حقيقةً ما.

فى «حكاية الصياد مع العفريت» يطرح الصياد شبكته ويصبر إلى أن تستقر فى الماء ثم يجمع خيوطها ويجذبها فلا يقدر، فيذهب بالطرف إلى البر ويدق وتداً ويربطها فيه ثم يتعرى ويغطس فى الماء ويعالج الشبكة حتى يطلعها فيجد فيها حماراً ميتاً. وينتابه الحزن والغم وينشد قائلاً:

ياخـــــائضـــــاً فى ظلام الليل والهلكة

أقـــصـــر عناك فليس الرزق بالحـــركـــة

ويكرر الصياد المحاولة للمرة الثانية فتحمل إليه الشبكة زيراً كبيراً ملآنا برمل وطين فيتأسف وينشد قول الشاعر:

ياحـــــرقـــــة الدهر كـــــفـــى

إن لـم تكفى فــــعــــفـــى

خـــــــرجت أطـــلـب رزقى

وجـــــــدت رزقى تـــوفى

كـم جـــــاهـل فى ظهـــــور

وعــــالـم مـــتـــخـــفـى

وفى المرة الثالثة تحمل الشبكة إليه شقافة وقوارير فينشد قول الشاعر:

هـو الـرزق لاحـل لـديـك ولاربـط

ولا قـلـم يجـــدى عليك ولاخط

وفى المرة الرابعة يجد الصياد بشبكته قمقماً من نحاس أصفر، فمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم النبى سليمان فيفتحه، فيخرج منه عفريت رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب فيبغى قتله ويمنيه كيف يموت. وعبثاً

يتضرع الصياد إلى العفريت كى ينجو من الموت. وأمام إصرار العفريت على قتل الصياد يتمثل الصياد بأحد الأمثال شعراً فيقول:

فعلنا جميلاً قابلونا بضده
وهذا لعمرى من فعال الفواجر
ومن يفعل المعروف مع غير أهله
يجازى كما جوزى مجير أم عامر

مما لاشك فيه أن استخلاص العبرة من الواقعة هو هدف الشعر هنا. كما أن الشعر يعدد الحقائق المستنبطة من الواقعة الواحدة ذات التلوينات المتعددة:

- ليس الرزق بالحركة.
- الجهل ظاهر، والعلم خفى.
- من يحسن إلى الفاجر يُجازى بالسوء.

الحقيقة خبرة واقع، ووعى حياة، وحساسية رؤية. وهى محمول الشعر الذى يحاول - غالباً - تقديم بعض الإجابات عن بعض الأسئلة. وفى وسعنا أن نقول إن سرد العجيب يفجّر السؤال الذى يسعى المعنى الشعرى إلى الإجابة عنه.

كأن السرد والشعر يقيمان حواراً من نوع خاص، يكون فيه السرد سائلاً والشعر مجيباً. الدهشة تدفعنا إلى السؤال، والرغبة فى المعرفة تدفعنا إلى التأمل الذى يدفعنا بدوره إلى الإجابة. لعل سرد العجيب معراج أو حلم والشعر دليل هذا المعراج أو الحلم. موقع الشعر من السرد، إذن، هو موقع مفتاح الشفرة من الشفرة.

يقع الشعر أيضاً من السرد موقع القيمة من موضوعها، فالمرأة قد تكون موضوعاً للحب أو الجمال فيتناول الشعر قيمتى الحب والجمال، والحاكم قد يكون موضوعاً للعدل أو الجود؛ فيتناول الشعر قيمتى العدل والكرم، والمحارب قد يكون موضوعاً للقوة أو الإرادة فيتناول الشعر قيمتى القوة والإرادة. وبالقدر نفسه، يتناول الشعر فى المرأة صفة الغدر أو التقلب، ويتناول فى الحاكم صفة الظلم أو الطغيان، ويتناول فى المحارب صفة الغرور أو البطش الأعمى. وهو بذلك يحاول أن يرصد تعارضات القيم والواقع بمثل مايرصد توافقاتهما. وهنا يكون موقعه الدلالى من السرد موقعاً تبادلياً، بمعنى أنه يحتل ذلك الموقع الذى يكشف فيه عن التداخل والتخارج المستمرين بين الواقع والقيمة فى موضوع واحد.

فى «حكاية العاشق والمعشوق» يصف لنا الشعر تعارض الجمال الفاتن والقسوة فى محبوبة الفتى على هذا النحو:

تتيه على العشاق فى حلل خضر
مفككة الأزرار محلولة الشعرِ
فقلت لها ما الاسم قالت أنا التى
كويت قلوب العاشقين على الجمرِ
شكوت لها ما أقاسى من الهوى
فقالت إلى صخر شكوت وماتدرى
فقلت لها إن كان قلبك صخرةً
فقد أنبع الله الزلال من الصخر

وهذه المرأة التى شَفَت وجد الفتى بزلال الحب، وأذاقته من حنانها ووصالها فنوناً، هى نفسها التى ولجت به فجأة من نعيم الجسد إلى جحيمه، إذ قطعت ذكره غيرةً وانتقاماً وأعادته إلى زوجه محصود الرجولة. وهى النموذج النقيض لابنة عمة الفتى التى أحبته، وحذرته، وأخلصت له حتى الممات.

والغريب أن المحبوبة الغاوية تبكى أمام قبر العاشقة الشهيدة ثم تخرج بيكاراً من الفولاذ ومطرقة لطيفة

وترسم على الحجر هذه الأبيات:

مـــررت بقـبـــر دارس وسط روضــة
عليــه من النعمـــان سبع شـقــائقِ

فـقلت لمن ذا القـبــر جـاوبنى الثـرى
تأدب فـهـــذا القـبــر برزخ عــاشقِ

فـقلت رعــاك الله يامـيت الهــوى
وأسكنك الفـــردوس أعلى الشــواهقِ

مسـاكـين أهـل العـشـق حتى قبورهم
عليـهـــا تراب الذل بين الخــلائقِ

فـإن أســتطعْ زرعـاً زرعــتك روضــةً
وأسـقـيـتـهــا من دمـعى المتـدفقِ

إن صخر المشاعر يتفجر زلالاً ثم يعود صخراً ثم يتفجر زلالاً.. وهكذا. ومن الغريب أن نتصور أن قائل هذه العبارة:

«أنا التى كويت قلوب العاشقين على الجمرِ»

هو نفسه قائل تلك العبارة:

«رعاك اللهياميت الهوى».

ولكن الشعـر الذى يختـار مكانه ـ دوماً ـ فى مفصلية السرد؛ بحيث يسمح بانتقال الحركة من موقف إلى سواه يؤكد وعى الحياة بوصفه نسيجاً من التقابلات. وربما فضح ـ أحيـاناً ـ نوعـاً من الفصـام فى سلوك الشخصية ليقول لنا إن الأنا كثيراً ما تنفصل عن نفسها لتنحـو نحـواً آخر. الشـعر هنا يقيم جـدلاً بين الذات ومظهرها. والسرد هو السياق الذى يجعل من ذروة هذا الجدل انفتاحاً على إيقاع الحقيقة. السرد هو العجب الذى يولد الحوار مع النظير (الفتى العاشق) والحوار مع المختلف (الثرى الذى يجيب) فى آن . لعل العجب هو الأسطورة التى يصنعها خيال الإنسان لتفتحه على واقعٍ أشد عجباً، وحقيقة أكثر إثارة للدهشة.

السرد امتدادٌ أفقىٌ لفعل الخيال، والشعر تقاطعٌ رأسى تخطه خبرة الشعور أو ذاكرة التجارب. والتوتر بين السرد والشعر فى (الليالى) هو التوتر بين فعل الخيال وخبرة الشعور من جهة، وفعل الخيال وذاكرة التجربة من جهة ثانية. ولكن هذا التوتر توتر حركة يعقبها استرخاء مؤقت يفضى إلى توتر آخر.. وهكذا. ويعبر الاسترخاء المؤقت عن إشبـاع لحظى للفـكر الذى يكدح بصورة دائبـة إلى تحـقـيق التـعـادل والتـوازن بين النـزوع والإمكان.

فى «حكاية تتـعلق بالطيـور» يقـول طيـر الماء للسلحف: «أنا لم أزل أخـشى نوائب الزمـان وطوارق الحدثان» فيقبل عليه السلحف ويقبله بين عينيه ويقول له: «لم تزل جماعة الطير تعرف فى مشورتك الخير فكيف تحمل الهم والضير» ، ولم يزل يسكن روع طير الماء حتى اطمأن ثم أن طير الماء يطير إلى مكان الجيفة فلا يرى من سباع الطير شيئاً ولا من تلك الجيفة إلا عظاماً فيرجع يخبر السلحف بزوال العدو، ويقول له: «إنى أحب الرجـوع إلى مكانى وأتملى بخـلانى لأنه لاصبر للعاقل عن وطنه» ، ويذهبان معاً إلى ذلك المكان فلا يجدان شيئا مما يخافان، وينشد طير الماء قرير العين:

ولرب نازلة يضـيـق لهــا الفــتى
ذرعـــاً وعند الله منهــا المخـرج

ضـاقت فلمـا اسـتحكمت حلقـاتهـا
فــرجت وكنت أظنهـــا لاتفـرجُ

ويسكن طير الماء والسلحف الجزيرة، ولكن القضاء يسوق يوماً ـ إلى طير الماء بازاً جائعا فيضربه بمخلبه ضربة فيقتله، فلا يغنى عنه الحذر عند فراغ الأجل.

إن ذاكرة التجربة ـ ولعلها لا تنفصل عن خبرة الشعور ـ ترسم بهذين البيتين التراثيين خطاً رأسيا يتقاطع مع الخط الأفقى للسرد، خط الخيال الذى يمتد بنا نحو أمثولة الحيوان والطير فى عالم يبدو أنه أكثر حرية ولكنه أكثر ضرورة. ويتشبع الفكر لحظياً بالحكمة التى تقول: «إن بعد العسر يسراً» حيث يعود الفردوس الآمن (الجزيرة) إلى الظهور، ويتعادل حلم السعادة مع الوجود الطبيعى لليابس والماء. وسرعان ما تنقلب الأمور حين يلوح الباز الجائع، فينمو إيقاع التوتر مرة أخرى إلى أن يبلغ ذروته حثيثاً بالموت.

إن الشعر، هنا، يمثل مفصلاً بين موقف العودة السالمة ومفاجأة الموت التى تعقب حياةً قصيرة من الأمن والسرور والفرح. وهو يكشف ـ فى جوهره ـ عن وعى بحقيقة التغير أو التحول، كما أنه يجيب عن سؤال السرد: هل تدوم المحنة؟ وهل يظل صفاء الوجود دون تعكير؟ يعكس البيتان أيضا كلاً من التعارض والتوافق بين الواقع والقيمة، ويسمحان للذات أن تتحدث إلى نفسها وإلى الآخر، بل أن تربط بين نوعين من الكائنات أو المخلوقات (طير الماء/ الإنسان): ولرب نازلة يضيق لها الفتى.

يمثل الشعر، أيضاً، تجاوباً للأصداء المختلفة بين أركان السرد، فما تقوله الطاووسة:

إن يوم الفـــــراق قطع قلبى

قطع الله قلب يوم الفــــراقِ

يتجاوب مع ما يقوله طير الماء:

إذا حل الثـــقـــيل بأرض قـــوم

فـــمـــا للســاكنين ســوى الرحـيل

وهذا البيت نفسه هو ما يستشهد به الجمل فى حواره مع الشبل.

الشعر استنفاد لأبعاد الرؤية المتحققة فى بناء الرؤيا الذى يمثله السرد. هل نستطيع أن نقول، كذلك، إن الشعر يصور انبثاقاً متدرجاً لمقولات الوعى داخل الفضاء السردى الذى تجد فيه مراحها إشارات اللاوعى، وإنه ـ أى الشعر ـ يمثل فى هذا الفضاء تكاثفاً متكرراً لجزئيات العناصر المتنوعة التى تكوّن منسوج إدراكنا للوجود الحى، ولكنها تتبخر وتنتشر أثناء انديـاحنا فى صخب النهار وشتات التجارب اليومية، ثم تعود فتتجمع فى أحلام الحكى الليلى، وسحر العزلة التى تسترجع تماسك الذات وتجمع بين المرأة الأم «شهرزاد» والرجل الطفل «شهريار» وحدهما فى غرفة الكلمات حيث تلد الرغبة الأرق، ويلد الأرق الانتباه، ويلد الانتباه المعرفة؟!

٣ـ مظاهر الاختلاف بين الخيال السردى والحقيقة الشعرية فى الليالى:

يبدأ السرد دائما بتأكيد فعل «الإبلاغ» فتقول شهرزاد: «بلغنى أيها الملك السعيد»، وتتوقف بـ«السكوت عن الكلام المباح» إذا تنفس الصبح. توحى هذه التقنية المتكررة بأن شهرزاد لا تبدع ما تحكى ولكنها تنقله، كما توحى بأن ما تنقله يظل كلاماً مباحاً فى الليل فقط، فإذا أدركها الصباح لم يعد هذا الكلام مباحاً.

سحر الحكاية ليس ملكاً لشهرزاد ولكنها مستخلفة فيه لبعض من الوقت. الخيال السردى هو مملكة العجب الخفية التى يتفتح كل زائر على أسرارها. الخيال السردى هو مملكة اللاوعى.

وعلى النقيض من ذلك، تبدو الحقيقة الشعرية بوصفها وعياً نافذاً إلى مشهد الحياة. وقد يلون الخيال السردى ذلك المشهد ببعض تلويناته، ويضفى عليه بعضاً من ظلاله دون أن ينال من جوهره.

الحقيقة الشعرية تنبثق من داخل الخيال السردى لتشير إلى خارجه.

ويبدأ الشعر دوماً بالإشارة إلى الكتابة أو القول، إلى التمثُّل أو الإنشاد. وغالباً ما يسند إلى صاحبه فيقال «كما قال الشاعر» أو «وقد قال الشاعر». الشعر مملكة الاستدلال الصريحة؛ مملكة التخصيص والنسب. وهى ليست توأم الأسطورة والسحر وإن تدفقت فى ثناياهما.

هنا يدفع الخيالُ الحقيقة إلى الظهور بقدر ما يدفع اللاوعى الوعى إلى الكلام.

يعمل الخيال السردى على خلق النماذج فيما تعمل الحقيقة الشعرية على استدعاء الأصوات. ويعمد الخيال السردى إلى إبراز الأقنعة فيما تعمد الحقيقة الشعرية إلى طرحها.

فى السرد يتجلى عنصر التعاقب، وتتكرر تقنيتا التوقف والاستطراد. وعلى حين تفترض الزمنية المتغيرة للأحداث، داخل الحكاية، عنصر التعاقب، فإن زمن الحكى الثابت (الليل) هو الذى يفترض تقنيتى التوقف والاستطراد.

فى الشعر يتجلى عنصر القطع حيث يُسْلِم التعاقب السردى، برهة من الوقت، قياده إلى القصيد. ويصنع الشعر، فى أغلب تبدياته، التفاتاً إلى ضمير غائب. ويدلنا هذا الالتفات فى جوهره على التماثل المحسوس بين أحد المواقف الجزئية فى الحكاية والخبرة الجزئية أو الكلية للإنسان فى العالم.

إن مظهر السرد يعبر عن فعل من أفعال التواتر التى يقوم بها الاتصال الرمزى. وبمعنى آخر، فإن مظهر السرد هو الطقس أو الشعيرة [1].

ومن المهم أن نلاحظ هذا الميل إلى التجنيس ـ أحياناً ـ فى سلسلة الكلام السردى، فهذه الملاحظة تقودنا إلى الكشف عن النزوع الكامن ـ فى طقس السرد ـ إلى التدامج الشكلى مع الشعر، كأن السرد يمنح الخيال إيقاعاً يدنو به من إيقاع الحقيقة.

فى حكاية «أنس الوجود مع محبوبته الورد فى الأكمام» تقول الداية لبنت الملك:

«ياسيدتى إنى لك من الناصحات وعليك من الشفيقات اعلمى أن الهوى شديد وكتمانه يذيب الحديد ويورث الأمراض والأسقام وما على من يبوح بالهوى ملام فتسألها الورد فى الأكمام: يادايتى ومادواء الغرام؟».

فتجيب:

«دواؤه الوصال. فتسأل: وكيف يُوجد الوصال؟».

فتجيب الداية :

«ياسيدتى يوجد بالمراسلة ولين الكلام وإكثار التحية والسلام فهذا يجمع بين الأحباب وبه تسهل الأمور الصعاب. وتحمل الداية رسالة ورد الأكمام إلى حبيبها أنس الوجود، وبها أبيات أولها:

ما خاب من سماك أنس الوجود
ياجامعاً مابين أنس وجود
ياطلعة البدر الذى وجهه
قد نور الكون وعم الوجود
ما أنت إلا مفرد فى الورى
سلطان ذى حسن وعنده شهود

ثم تعود بكتاب أنس الوجود إلى محبوبته ورد الأكمام، وبها أبيات أولها :

أعلل قلبى فى الغرام وأكتم
لكن حالى عن هواى يترجمُ
وإن فاض دمعى قلت جرح بمقلتى
لئلا يرى حالى العذول فيفهمُ
وكنت خلياً لست أعرف ما الهوى
فأصبحت صباً والفؤاد متيَّمُ

وحين تقرأ ورد الأكمام كتاب أنس الوجود تكتب فى أسفله أبياتاً ثم تطوى القرطاس وتعطيه للداية كى تذهب به مرة أخرى إلى أنس الوجود:

يامن تولع قلبه بجمالنا
اصبر لعلك فى الهوى تحظى بنا
لما علمنا أن حبك صادق
وأصاب قلبك ما أصاب فؤادنا
زدناك فوق الوصل وصلاً مثله
لكن منع الوصل من حُجّابنا

لعل الإشارة إلى الكتابة هنا تضع الشعر فى مقابلة القص الذى يعتمد الشفاهية. وفى هذه الحالة تغيب - مؤقتا - صناعة الالتفات التى تؤصلها أشعار (الليالى)؛ إذ يتساوى احتمال نسبة الأبيات إلى أبطال القصة واحتمال نسبتها إلى غيرهم.

بيد أن استواء القص والشعر فى الشفاهة - فى غير هذه الحالة - يشير إلى وقوع الشخصية على الصوت الخارجى الذى يعبر عنه مضمون لحظتها الشعورية، ويماثل بين موقفها وخبرة تأسست سابقاً.

يرى أنس الوجود ورد الأكمام للمرة الأولى فى المحفل الذى يقيمه الملك إذا دار العام «فلا يرد إليه طرفه إلا وهو بعشقها مشغول الخاطر» وإذا به «ينشد قول الشاعر»:

أرمانى القواس أم جفناك
فتكا بقلب الصب حين رآكِ
وأتانى السهم المفوق برهة
من جحفلٍ أم جاء من شُبّاكِ

وقد يتجاوب قول الشاعر الذى تَمثَّله أنس الوجود مع ما «قاله فى ورد الأكمام بعض واصفيها»:

كلفت بها فتانة الترك والعرب
تجادلنى فى الفقه والنحو والأدبْ
تقول أنا المفعول بى وخفضتنى
لماذا وهذا فاعل فلِمَ أنتصبْ

إن نصوص الشعر المتفرقة فى الحكاية أو القصة الواحدة تجعل من سياقات ورودها سياقاً كلياً ينحو نحو التجزؤ. وهذا التجزؤ فى سياق الحقيقة الشعرية يحاول أن يحاكى التوقف والاستطراد فى سياق الخيال السردى كما حاول سياق الخيال السردى، من قبل، أن يحاكى سياق الحقيقة الشعرية من خلال التجنيس. ولعل الانعطاف المتبادل لكل من السياقين نحو الآخر يشى - على المستوى الدلالى العميق - ببداهة الاتصال فى مقابل الصورة الإجرائية للانفصال أو المظهر الوظيفى له، فالحقيقة والخيال يكونان نسقاً وجودياً واحدا كما أن الوعى واللاوعى يشكلان - كذلك - كياناً واحداً هو الذات.

ومثلما ترتبط الجمل معاً فى خطاب كى تبنى نصاً له ملامحه الخاصة، فإن النصوص نفسها تربط بين بعضها البعض فى خطاب أكبر [٢].

إن كل رسالة شعرية تبعث بها ورد الأكمام إلى أنس الوجود، أو يبعث بها أنس الوجود إلى ورد الأكمام، تمثّل خطاباً عن الوجد أو الصبابة، ولكن هذه الرسائل الشعرية تربط - بوصفها خطابات عن الحب - بين بعضها بعضاً فى خطاب أكبر هو خطاب «المنع والوصل».

بوسعنا أن نتبين قانون (التعدد/ الوحدة) فى كل الأشعار التى تزخر بها أغلب الحكايات والقصص المرويّة على لسان شهرزاد. كأن صوت الحقيقة الذى ينبثق من

مهاد السحر والعجب ينمو فى متتالية تجمع بين أطراف الوجود أثناء اندفاعه إلى الأمام بكل مايشهده هذا الاندفاع من تحولٍ ونموّ.

فى حكاية «على نور الدين مع مريم الزنارية» يجلس الصبى على نور الدين فى دكان والده للبيع والشراء والأخذ والعطاء وقد دار حوله أولاد التجار فصار هو بينهم كأنه القمر بين النجوم بجبين أزهر وخد أحمر وعذار أخضر وجسم كالمرمر كما قال فيه الشاعر:

ومليح قال صفنى

أنت فى الوصف فصيح

قلت قولاً باختصار

كل ما فيك مليح

ويدعو أولاد التجار صاحبهم علىّ نور الدين إلى زيارة أحد البساتين التى بها ما تشتهى الأنفس وتلذ الأعين. وبه يجدون العنب مختلف الألوان صنوانا وغير صنوان، كما قال فيه الشاعر:

عنب طعمه كطعم الشراب

حالك لونه كلون الغراب

بين أوراقه زها فتراه

كبنان النساء بين الخضاب

أما التفاح فكما قال فيه الشاعر:

تفاحة جمعت لونين قد حكيا

خدى حبيب ومحبوب قد اجتمعا

لاحا على الغصن كالضدين من عجب

فذاك أسود والثانى به لمعا

تعانقا فبدا وش فراعهما

فاحمرذا خجلا واصفرذا ولعا

أما المشمش فكما قال فيه الشاعر:

والمشمش اللوزى يحكى عاشقاً

جاء الحبيب، له فحير لبه

وكفاه من صفة المتيم ما به

يصفر ظاهره ويكسر قلبه

وهكذا التين والكمثرى والخوخ واللوز الأخضر والنارنج والكباد والليمون، يقول فى كلٍّ منها الشاعر قولاً، ثم ينتقل إلى وصف الخمر التى يقدمها خولى البستان للفتيان، ويخلص منها إلى وصف الصبية التى جاء بها الخولى لتنادم الشاب المليح على نور الدين، ثم يضع على لسان العود الرنان الذى تضرب عليه الصبية أبياتاً من الشعر فى النوح والفراق والوجد. وتنعقد آصرة المحبة والهيام بين الصبية والفتى فيتبادلان الغزل شعراً حتى تتجرد الصبية أخيراً من ثيابها ومصاغها وتطارح عليًّا الحب وتهبه كل مالها.

يمثّل كل وصف لنوع من الفاكهة خطاباً عن الشهوة واللذة: «ماتشتهى الأنفس وما تلذ الأعين» كما يمثّل وصف الخمر خطاباً عن غواية التحرر من قيد العقل والحكمة:

ولو أنها للمشركين تعرضت

رؤوا وجهها من دون أصنامهم ربا

ولو أنها فى الشرق لاحت لراهب

لخلى سبيل الشرق واتبع الغربا

أما وصف العود فهو يمثل خطاباً عن الحنين إلى الوصل بعد الانقطاع:

رمــــانى بلا ذنب على الأرض قــــاطعى
وصــيــرنى عــوداً نحــيــلا كـــمــا تروا
ولكن ضــــربى بالأنامل مــــخـــبــــر
بأنى قـــتــــيـل فى الأنام مـــصــبّــرُ
فــــمن أجل هذا صـــــار كل منادم
إذا مــــارأى نوحى يهـــــيم ويسكرُ
وقــــــد حنن المولى علىّ قلوبهـم
وقــد صــرت فى أعلى الصــدور أُصَدَّرُ

تجتمع هذه الخطابات لتصب فى خطاب أكبر هو خطاب «إشباع الجسد» بوصفه فعلاً مقدساً يناقض الدنس وينقضه.

قــد قــالت العــشــاق إن لم يسقنا
من ريقــه ورحــيــق فــيه السلسل
ندعــــو إله العــــالمين يجــيــبنا
ويقــــول فـــيــــه الكل منا يا على

إن التعدد هنا يؤول فى النهاية إلى وحدة دلالية عليا تنتظم جزئيات الرؤية.

التلخيص الشعرى بلورة لتفصيلات السرد فى صورة إيقاعية جامعة، والحقيقة الأخيرة بلورة لانشعابات الخيال.

الشعر استنهاضٌ لتمثُّلات اللاوعى من وهدتها الكامنة وحفز لها على المثول الواعى. الشعر تجسيد للطيف العابر فى سردية السكون والعتمة حيث يكشف الكلام المباح عن قصديته الخفية. الشعر انفتاح فعل «الإبلاغ» على لوجوس الواقع الإنسانى.

٤ ـ حقول الموضوعات، ودلالات الرؤية:

أ ـ الوصف: عين الدهشة

فى «حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف» يقف مسرور مخلوب اللب بما يكتنفه من جمال وبهاء، مأخوذاً بحسن الحبيبة و«لطافة الروضة والطير» ثم ينشد هذه الأبيات:

قــــمـــر تبــدى فى بديع مــحــاسن
بــين الربـا والـروح والـريـحــــــــان
والآس والنـــســرين ثم بنفـــســج
فـــاحت روائحـــه من الأغـــصــــانِ
ياروضـة كـملت بحـسن صـفـاتها
وحــــوت جــــمـــيـع الزهر والأفنانِ
فــالبــدر يجلى تحت ظل غـصــونها
والطيــــر تنشـــد أطيب الألحـــانِ
قـــمـــريهـــا وهزارها ويمامـــهـــا
وكـــذا البــلابل هيــجت أشــجــانى
وقف الغــرام بمهـجـتى مـتـحـيـراً
فى حـسنهـا كـــتــحــيــر السكرانِ

وفى «حكاية الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس» يرى ابن الملك أثناء حديثه إلى نفسه نوراً مقبلاً إلى المحل الذى هو فيه، فيتأمل ذلك النور، فيجده مع جماعة من الجوارى: «وبينهن صبية ألفية بهية تحاكى البدر الزاهر كمل قال فيها الشاعر»:

جــاءت بلا مــوعــد فى ظلمــة الغــسق
كـــأنهـــا البـــدر فى داج من الأفقِ

هيفاء ما في البرايا من يشابهها
في بهجة الحسن أو في رونق الخلقِ
ناديت لما رأت عيني محاسنها
سبحان من خلق الإنسان من علق

يعقد الوصف دوماً صلة وثيقة بين الإنسان والطبيعة، ويرصد تفصيلات كل منهما في شغف نادر. ويبدو الوصف الشعرى في (الليالى) كما لو كان حالةً من دَهَش الرؤية. إنه ينمُّ عادةً عن المفاجأة، وعن شحنة الانبهار التي يبثُّها موضوع هذه المفاجأة.

ينطوى الوصف الشعرى في (الليالى)، كذلك، على شكل من أشكال المبالغة. وهو يعكس ما يسمى في فن السينما بـ «الصورة القريبة»؛ حيث يتم التركيز الدقيق على أكثر الجزئيات دلالة.

يعبر الوصف عن قوة الانتباه، وعن نباهة الربط والمقارنة، ويشير إلى خبرة حسية لافتة. إنه يضعنا أمام حقيقة الشعور، ويصل هذه الحقيقة بما يتخلل المرئي والمحسوس من تداعياتٍ شتى.

ولعل هذا المسلك الجمالى هو ديدن شعر الوصف العربى كله، خاصةً في العصور المتقدمة التي ازدهرت فيها الحضارة العربية وبلغت ذروتها من الرفاهية والترف.

وها هو المتنبى يصف شَعْر امرأة فيقول:

نشرت ثلاث ذوائب من شعرها
في ليلةٍ فأرت لياليَ أربعا [٣]

ويتفنن ابن المعتز في اكتشاف العلاقة بين عناصر الجسم الأنثوى وعناصر الطبيعة فيقول:

ليل وبدر وغصن
شعر ووجه وقدُّ
خمر ودرٌّ وورد
ريقٌ وثغرٌ ،و خدُّ [٤]

إن عين الدهشة ترى الأشياء في سياق ائتلافها مع الموجودات واختلافها عنها في آن. وهذه المفارقة هي التي تجعل الموصوف متعالياً على ذاته، مجاوزاً لها، وتضفى عليه بهاءً كونيا طارفاً. عين الدهشة تقدم لنا حقيقة الواقع الذى يضفو معناه على حدود وجوده عبر مايثيره من إيحاءات فريدة.

ب ـ الرغبة: صنعة الديك:

في «حكاية العاشق والمعشوق» تدعو الصبية الشاب إلى زواجها في التو وتقول له: «إن تزوجت بى تسلم من بنت الدليلة المحتالة (....) وما أريد منك إلا أن تعمل معى كما يعمل الديك».

وما إن يتم عقد قرانهما بأربعة شهود عدول تأتى بهم العجوز حتى تنهض الصبية وتخلع لباسها وتأخذ بيد الشاب إلى السرير....

ويلتقط الشعر دلالة الموقف. ينطق المسكوت عنه، في سياق يصل الرغبة بنظائرها ونقائضها. ولكن الرغبة تأخذ دوماً مكانها بدءاً من لحظة الاستسلام لغواية الحواس. ويعمل الشبق على انتهاك كل الادعاءات المألوفة ليحقق مأرباً واحداً: النشوة. ينطلق الجسد الظمآن من عقاله ليكتسح في اندفاعه ما يعوقه عن الرى، ويقوده نشدان اللذة إلى استنفاد كافة الحيل المتاحة لاجتلابها. الجسد يسقط ـ في هذه الحالة ـ من حسبانه وازع الحياء، ولا يقيم اعتباراً لاحتشام الروح، لأنه يَخلص لذاته فقط ويخلص لها. إنه لا يسمح للتقليد الأخلاقى أن يشوش عليه نداء الغريزة المحض أو يكدّر عليه متعة التهتك والمجون. يخلع الجسد تكلّفه الذى يشبه رداءً ثانياً تحت الرداء، وينداح حرا في جسد الآخر لينهل من السعادة والرضا ما يجعله يريم ويطمئن.

يبصر الخليفة «الرشيد» السيدة «زبيدة» عاريةً تغتسل بين الأشجار الملتفة فى يوم شديد الحر، فما إن تحس بحركته المتسللة حتى تغطى بيديها موضع العفة منها. ويعجب «الرشيد» وينشد:

نظرت عــــينى لحـــــينى

وزكـــا وجـــدى لبـــينى

ثم يدعو إليه أبا نواس ويأمره أن يُنشئ شعراً على هذا البيت فيقول أبو نواس من فوره:

نظرت عــــينى لحـــــينى

وزكـــا وجـــدى لبـــينى

من غـــزال قـــد ســـبانى

تحـــت ظـــل الســـدرتـــين

ســكب الماء عليـــــه

بـــأباريـــق اللـــجين

نظرتـنى، ســـترتـــه

فـــاض من بين اليـــدين

ليـــتنى كنت عليـــه

ســـاعـــةً أو ســـاعـــتين

العجيب أن هذه الحكاية من (الليالى) لا تقول لنا أبداً إن «الرشيد» قد حكا لأبى نواس ماقد حدث، ولكن أبا نواس ينشئ شعره كما لو كان عليماً بتفصيلات الواقعة.

إن موضوع الرغبة يكشف عن نفسه دون قصد، تماماً كما تكشّف جسد «زبيدة» بالرغم من حرصها على ستره بكلتا يديها. موضوع الرغبة أكبر من أن يستر والحياء ينزلق من فوقه، كما انزلقت يدا زبيدة. ومايبقى هو النزوع إلى طول المجاسدة والالتئام ـ صنعة الديك.

جـ ـ الحنين والافتتان: مرآة الحرمان والفقد:

يشغل الحنين والافتتان اللذان يولدهما الحرمان والفقد مساحةً كبيرة من شعر (الليالى)، مما يعكس ظلال أزمة حادة ما انفكّ الوعى العربى يكابدها منذ نشأة المواضعات الاجتماعية التى تجعل من المبادرة، والمواجهة، والقصدية المباشرة، صفات غير مرغوبة.

ولا تنفرد أشعار (الليالى) وحدها بتأكيد ذلك، بل تشترك معها الأشعار التى يضمها عدد من الكتب التراثية البارزة مثل: (طوق الحمامة) و (مصارع العشاق) وغيرهما.

إن التباعد يخلق الافتتان دوماً، والحنين يشعل الرغبة المكبوحة التى قد تفضى ـ أحيانا ـ إلى الموت. الحرمان والفقد هما قدر العشق العربى . ولذلك، تمثل الرغبة هوساً عنيفاً، وتمثل صنعة الديك وسواساً ملحاً فى غير حالة. هكذا يفضح ظمأ التواصل المحسوس الذى اعتاد رسم قناعه بدقة غربة الذات وانفصامها. تنمو الرغبة المتحققة وتزدهر بعيداً عن الحب كما فى حكاية «العاشق والمعشوق» أو حكاية «داء غلبة الشهوة فى النساء ودواؤها»، بينما ينمو الحب العظيم ويزدهر فى قلب الحرمان والفقد. الحرمان والفقد كلاهما مرآة للحنين والافتتان.

يجبر الوزير ابنته الورد فى الأكمام على الرحيل كى لايفتضح أمر حبها لأنس الوجود فتكتب قبل رحيلها على الباب، تعرّف أنس الوجود بما جرى لها من الوجد الذى تقشعر منه الجلود ويذيب الجلمود ويجرى العبرات، ماكتبته هو هذه الأبيات:

بالله يادار إن مـــر الحـــبيب ضـــحى
مـــسلمـــاً بإشـــارات يحـــيـــينا

أهديه منا ســـلامـــاً زاكـــيـــاً عطراً
لأنه ليس يدرى أين أمـــســـينا

ولست أدرى إلى أين الرحـــيل بنا

لما مـضـوا بى سـريعـاً مـسـتـخـفـينا

فى جنح ليل وطيـر الأيك قـد عكفت

على الغـــصـون تبــاكـينا وتنعــينا

وقــال عنهــا لســان الحــال واحــرباه

من التــفــرق مـــا بين المحـــبــينا

لما رأيت كـئـوس البـعـد قـد ملئت

والدهر من صـرفـهـا بالقـهـر يسـقـينا

مـزجـتـهـا بجـمـيل الصـبـر مـعـتـذراً

وعنكم الآن ليس الصـــبــــر يسلينا

ويمر أنس الوجود فيقرأ تلك الأبيات فيغيب عن الوجود ويهيم على وجهه حتى تتورم قدماه من المشى، فيما ينشد:

سكر العـــاشق فى حب الحـبـيـب

كلـمـــا زاد غـــرامـــاً ولهـــيـب

هـــائـم فـــى الحـب صـب تـــائـه

مـــــالـه مـــــأوى ولازاد يطـيـب

كـــيف يهنا العـــيش للصب الذى

فـــارق الأحـــبــاب ذا شئ عـــجـــيب

ذبت لما أن زكـــــا وجــــدى بهم

وجـرى دمـعى على خـدى صـبـيب

هـل أراهـم أو أرى مـن ربعـــــــهـم

أحـــداً يبـــرى بـه القلب الكئـــيب

وفى «حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين هارون الرشيد»، يرحل جميل إلى فتاة شغف بها فيغلبه النوم أثناء الرحيل وتأخذ به الناقة على غير الطريق . وحين ينتبه من نومه يقصد إلى خباء يقيم به غلام له من العمر تسع عشرة سنة، فيستضيفه الغلام ويقدم له الطعام والشياب ويقص عليه قصته فنعرف أنه رحل عن حيه لأنه عشق ابنة عم له ولكن أباها زوجها بغيره، ثم يبكى وينشد:

لـم يـبـق إلا نـفـس هـافـت

ومـــقـلة إنســانـهـــا باهت

لم يبق فى أعـضـــائه مـفـصل

إلا وفـــيـــه ســـقم كـــابت

ودمـــعـــه جـــارٍ وأحـــشـــاؤه

تـوقـــــد إلا أنـه ســـــاكـت

والغريب أن حبيبته تنسل من الحى سراً فى كل ليلة وتأتى إليه حين تكون العيون قد نامت، ولكنه لا يقضى منها وطراً ولا تقضى منه وطراً إلا بالحديث ساعة من الليل.

ويخرج الغلام ذات ليلة من باب الخباء وقد أبطأت عن عادتها فيفتح فاه ويتنسم هبوب الريح الذى يهب من نحوها وينشد هذين البيتين:

ريح الصـبـــا يهـــدى إلىّ نسـيم

من بلدة فـــيـهـــا الحـبـيب يقـيم

ياريح فـيك من الحـبـيب عـلامـة

أفــتـــعلمين مـتى يكون قـدوم

ثم يعلم بموتها فيموت من ساعته. يولد الحب المجنون ـ بتعبير جان دوفينيو ـ من الصدفة، ويلد ضرورته الخاصة. ولأنه مؤلم فهو ينمو فى مقول، فى كلام مهيّج. والذين يعانون من اندفاعه يثورون على محدودية منيعة، فى حين أن الفكر يسخط ويبرز باتجاه لامتناه أو لا محدود (٥).

إن الوعى الذى يقدمه لنا الحنين أو الافتتان هو ـ فى أساسه ـ اختيار التضحية بالوعى لصالح الجنون أو الموت أو كليهما. الجنون حرمان من العقل وفقد له والموت حرمان من الحياة برمتها وفقد لها. العقل والحياة معادلان رمزيان لوحدة المكان واتصال الحواس. وحين يشرع المحبوب فى الابتعاد لا يصير لهذه الوحدة أو لذلك الاتصال وجود. ومن ثمَّ يفقد العقل والحياة كل مدلولٍ لهما.

د ـ الحكمة: هاتف الطريق:

لا ينافس شعر الحنين والافتتان فى كثرة الورود داخل حكايات (الليالى) سوى شعر الحكمة. هل يشير ذلك إلى نوع من نشدان العزاء؟ هل يشير إلى الرغبة فى تحقيق التوازن؟ هل يشير إلى الصراع الدائب بين مظهر الاغتراب الاجتماعى ومظهر التوافق المرجو مع القيم؟

كان السندباد الحمَّال رجلاً فقير الحال يحمل تجارته على رأسه، فاتفق له أن حمل فى يوم من الأيام حملة ثقيلة وكان ذلك اليوم شديد الحر فتعب وعرق واشتد عليه الحر فمر بباب تاجر أمامه كنس ورش، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة فحط عليها حملته وجلس ليستريح فسمع غناء وطرباً فنظر إلى الداخل فوجد بستاناً ظليلاً وخدماً وحشماً واشتمّ رائحة أطعمة طيبة ذكية فأنشد يقول:

فكم من شقى بلا راحة
ينعم فى خير فىءٍ وظلّ
وأصبحت فى تعب زائد
وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغيرى سعيد بلا شقوة
وما حمل الدهر يوماً كحملى

(...)

وكل الخلائق من نطفةٍ
أنا مثل هذا وهذا كمثلى
ولكن شتان مابيننا
وشتان بين خمرٍ وخلّ

وفى السفرة السادسة، يقول السندباد: «عملت بقول بعض الشعراء»:

ترحَّل عن مكان فيه ضيم
وخلّ الدار تنعى من بناها
فإنك واجد أرضاً بأرض
ونفسك لم تجد نفساً سواها
ولا تجزع لحادثة الليالى
فكل مصيبة يأتى انتهاها
ومن كانت منيته بأرض
فليس يموت فى أرض سواها
ولاتبعث رسولك فى مهم
فما للنفس ناصحة سواها

وفى «حكاية جودر ابن التاجر عمر وأخويه»، يخسر «جودر» جزءاً من ماله الموروث بعد موت أبيه ويخسر أخواه جزءاً من مالهما لنزاع شبَّ فيما بينهم، ومازال الثلاثة يترافعون إلى الحكماء ويختصمون إلى الحكام حتى خسروا مالهم كله، ثم أن «أم جودر» قد جاءت إلى ابنها «جودر» تشكو إليه أخويه اللذين أخذا مالها وطرداها، فدعاها «جودر» إلى المقام عنده على مابه من فقر وعوز، وصار يتسلى بقول من قال:

إن يبغ ذو جهل عليك فخله
وارقب زمان الانتقام الباغى

وتجنب الظلم الوخيم فلو بغى
جبل على جبل لدك الباغي

وفي «حكاية قمر الزمان مع معشوقته»، يقول قمر الزمان في نفسه ـ بعد أن يرى خلوّ داره من الأهل والمال والذخائر ـ يافلان اكتم ماحصل لك من الخبال والوبال وعليك بالعمل بقول من قال:

إذا كان صدر المرء بالسر ضيقاً
فصدر الذي يُستودع السر أضيقُ

تمثّل الحكمة دائماً هاتف الطريق. ولا يستطيع المرء في (الليالي) أن يواصل رحلة الوجود بما فيها من تجارب قاسية وعثرات مرة، دون أن يجعل من صوت الحكمة رفيقاً ناصحا. إن الذات بحاجة إلى أن تجد خلاصها في بعض القيم. وتمثل هذه القيم عادة خلاصة تجربة طويلة للفرد والجماعة على السواء.

تشير الحكمة إلى جوانب عدة من حقيقة الوجود، وتدعونا إلى مجاوزة «الجزع» الذي يعصف بنا أحياناً كثيرة، وتعيننا على التكيف مع طبيعة الواقع الإنساني وإرادة القدر. الحكمة عزاء، وصيغة توزان نفسي، وأداة قياس. تنبع الحكمة من التساؤل والتأمل والشعور بالمفارقة، وتعمل بوصفها مرجعية ماثلة قبل الفعل وأثناءه وبعده. شعر الحكمة هو بلاغة التكثيف المدهش لخبرات الإنسان في الحياة. وهو شعر يعكس الوعي بعلاقة الأنا مع الآخرين والأشياء، ويتسامى على حدود الفردي والزمني متخلصاً من تجسدات الواقع الجزئية. إنه يشغل أفقاً مجرَّداً نقيّاً من التصورات الضافية. لعل الزاوية الأساسية التي تصوَّر منها اللقطة في شعر الحكمة هي تلك الزاوية التي تسمى «نظرة الطائر»، حيث تشتمل على المشهد مصوَّرا من فوق الرأس، أي بوضع عمودي. وربما كان للمثَل، كذلك، هذه الخاصية التصويرية؛ فالمثَل نوع من الحكمة التي ترتفع بالتاريخي والمجرَّب إلى فضاء الاختزال المجرَّد.

وفي (الليالي)، يأخذ المثل، أحيانا، شكلا شعرياً. بل إننا لا نجاوز الصواب كثيراً إذا قلنا إن أشعار (الليالي)، بضربها صفحاً عن فاعلية المجاز ودقة الإيقاع في أحوال كثيرة، تضيّق الفجوة بين مفهوم الشعر ومفهوم المثل.نقرأ في «حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»:

«بلغني أيها الملك السعيد أن الجارية لما حكت للملك وقالت أسألك أن تأخذ حقي من ولدك أمر بقتله وكان ذلك في اليوم الرابع فدخل على الملك الوزير الرابع وقبل الأرض بين يديه وقال ثبت الله الملك وأيده. أيها الملك تأن في هذا الأمر الذي عزمت عليه لأن العاقل لايعمل عملاً حتى ينظر في عاقبته، وصاحب المثل يقول:

من لم ينظر في العواقب
فما الدهر له بصاحب

تشي الحكمة ـ دوما ـ بالجلال، وتشفُّ عن ضوء خافت من الحزن. وقد نلمس بها ـ أحياناً ـ وجهاً من وجوه الشفقة على الحالة البشرية. ولكنها ـ دون غيرها ـ تمثل في (الليالي) طوق النجاة، وتخفف من وطأة الإحساس بفداحة الاختيار ورعب المصير.

الحكمة قلب مثقلٌ، وروح مجهدة. ولكنها أيضا عقل متأمل وبصيرة نفّاذة. الحكمة هي المعنى الذي يعثر عليه إنسان (الليالي) في شكل الوجود، فيضيء له الدرب، ويدفع عنه الالتباس.

هـ ـ البطولة: خطفة البصر

في «حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»، يدعو شركان فرسان الروم أن يبرزوا له

عشرة بعد عشرة، ومازال يعمل فيهم السيف حتى قتل منهم خمسين بطريقاً، فما كان منهم إلى أن حملوا عليه جميعاً حملة واحدة فحمل عليهم بقلب أقوى من الحجر إلى أن طحنهم طحن الدروس وسلب منهم العقول والنفوس ثم أنه قام بعد ذلك يمسح سيفه من دم القتلى وينشد هذه الأبيات:

وكم من فرقة فى الحرب جاءت
تركت كماتهم طعم السباع
سلوا عنى إن شئتم نزالى
جميع الخلق فى يوم القراع
تركت ليوثهم فى الحرب صرعى
على الرمضاء فى تلك البقاع

ولا تنفصل البطولة فى الليالى عن الأريحية والكرم؛ ففى «بعض حكايات تتعلق بالكرام»، يعطش «معن بن زائدة» الذى خرج فى غلمانه إلى الصيد والقنص فتقبل عليه ثلاث جوار بثلاث قرب من الماء فيستسقيهن فيسقينه، ثم لا يجد معه مايكافئهن به فيدفع لكل واحدة منهن عشرة سهام من كنانته نصولها من الذهب، فتقول الأولى:

يركب فى السهام نصول تبر
ويرمى للعدا كرماً وجودا
فللمرضى علاج من جراح
وأكفان لمن سكن اللحودا

وتقول الثانية:

ومحارب من فرط جود بنانه
عمت مكارمه الأحبة والعدا
صيغت نصول سهامه من عسجد
كيلا تعوقه الحروب عن الندا

وتقول الثالثة:

ومن جوده يرمى العداة بأسهم
من الذهب الإبريز صيغت نصولها
لينفقها المجروح عند دوائه
ويشترى الأكفان منها قتيلها

فى الموقف البطولى تتفرَّد ذاتٌ شديدة التميز بفاعلية تأثيرها فى العالم. تصير هذه الذات – على نحو يتّسم بالمبالغة – إرادة تحريك ودفع، وعطاء ومنع، وبناءٍ وتدمير.

هذا المدُّ الكاسح لذات البطل يقابله جزر كل ذات أخرى تعبر عن القيم الضدّ. كأن الذات الضدَّ تفسح مكانها لذات البطل التى ينصاع لها قدر الأشياء.

البطولة علاقة غير متكافئة بين ذات وسواها من الذوات؛ علاقة تكشف عن حقيقة التفوق المذهل الذى يتضمن – عادة – رمزية الخير. بمعنى آخر، فإن رمزية الخير تتجسد فى صورة بشرية هى صورة البطل لتشير عبره إلى إرادة اليوتوبيا.

ثمة حاجة ملحة إلى البطل بوصفه وعداً؛ أى بوصفه تحقيقاً لطموح نهار مقبل. وغالباً ما يكون هذا البطل مزيجاً من تعاطف النبى وشدة بأس المحارب. البطل شجاعة الوجود الذى ينطوى – دوماً – على نزوع العدالة.

تقدم لنا البطولة وعى اقتران الفضيلة بالقوة، وتعكس – فى صميمها – حلم مجاوزة الضرورة. البطولة تنتزع منا الدهشة والإعجاب لأنها تشير إلى مفارقة لافتة؛ فعلى حين يمثّل العالم انشغالا بصورة البطل الفريدة، فإن البطل يمثّل انشغالا بخلاص العالم.

البطولة تكشف عن معجزتها فى قلب الواقع العادى على نحو مفاجئ. وهى تشبه انفجاراً فى السحاب

يلمع على إثره ضوء البرق. إنها تخطف العيون، ولكنها تعد بالمطر أيضاً. لذلك لا ينفصل التوجس من بطشها عن الطمع فى سخائها.

لينفقها المجروح عند دوائه
ويشترى الأكفان منها قتيلها

البطولة لحظة اختيار حدِّىّ. وبالتالى فهى، تميل إلى الشئ ونقيضه: القسوة والعطف، الانتقام والغفران، والتضحية والمجد. البطولة لا تعرف الحد الوسط. ولا يعدُّ الاعتدال مظهراً من مظاهرها. البطولة هى التطرف. ومن خلال هذه الماهية تتسامى البطولة على السياق اليومى للممارسات الإنسانية. ولعلها تشبه الحكمة قليلاً أو كثيراً من هذه الناحية. البطولة هى حكمة الاختلاف عن المجموع البشرى.

و ـ التعلل والشكوى: حرباء الأيام

الذل بعد العزة، والفقر بعد الغنى، والفراق بعد الاجتماع، بعض من مظاهر الوجود الإنسانى الذى يعتوره التحول والتغير. الوجود الإنسانى فى امتداده وجود يعانى من سقطة تراجيدية تفضى به إلى النكوص.

ترتعد فرائص الإنسان خوفاً من السقوط فى هاوية الفراغ واليأس، ويرتجف قلبه أمام تلون الأيام. إنه يمقت التبدُّل، ويحنُّ إلى الديمومة.

على لوح مكتوبٌ فيه باليونانية يقرأ الأمير موسى بن نصير فى إحدى حكايات (الليالى):

كم معشر فى قبابها نزلوا
على قديم الزمان وارتحلوا
فانظر إلى ما بغيرهم صنعت
حوادث الدهر إذ بهم نزلوا

وفى «حكاية مدينة النحاس»، يقرأ الأمير موسى وصاحبه الشيخ عبد الصمد على لوح من الرخام الأبيض:

أين الذين بنوا لذاك وشيدوا
غرفا بها لم يحكها بنيانُ
جمعوا العساكر والجيوش مخافةً
من ذل تقدير الإله فهانوا
أين الأكاسرة المناع حصونهم
تركوا البلاد كأنهم ما كانوا

وفى «حكاية حسن الصائغ البصرى»، يتذكر حسن زوجه التى حالت بينه وبينها الأيام فينشد هذين البيتين:

أرى آثارهم فأذوب شوقاً
وأسكب فى مواطنهم دموعى
وأسأل من بفرقتهم بلانى
يمن علىَّ منهم بالرجوع

وفى «حكاية قمر الزمان بن الملك شهرمان»، ينفطر قلب الخازندار لكلام «الأمجد» و«الأسعد» قبل نفاذ السيف فى عنقيهما فينشد بلسان حالهما:

إن الليالى والأيام قد طبعت
على الخداع وفيها المكر والحيلُ
سراب كل يباب عندها شنب
وهول كل ظلام عندها كحلُ
ذنبى إلى الدهر فليكره سجيته
ذنب الحسام إذا ما أحجم البطلُ

إن «طوارق الحدثان»، كما تقول لنا «الليالى»، تنشب أظفارها فى قلب الإنسان وتسلبه راحة المنام والهجوع.

الشكوى والتعلل يستحلبان الذكرى، والكآبة. وربما نلاحظ أن تغير الحال - فى (الليالى) - يرتبط دوماً بعنصر آخر هو النأى عن الموطن الأصلى للأنا. هذا النأى يضفى طابعاً من الشجن والأسى على نشاط الروح، «فكلما بعدنا عن مسقط رأسنا،كلما عانينا من عذاب روائحه» [٦].

تقدم لنا شكوى الزمان حقيقة التغير والسقوط المفاجئين؛ الطعنة المباغتة التى لاننتظرها ولا نحسب لها حساباً. الوعى بغدر الحياة وانزلاقها من صورة إلى أخرى هو الوعى الذى يلد تعاسة الإنسان فى حكايات (الليالى). كأن الوقت حرباء تستقبل الشمس، وتدور معها كيف دارت، وتتلون ألوانا، فيما يقف الإنسان فى مكانه مشمولاً بالضوء والدفء تارةً، ومشمولاً بالعتمة والبرد تارةً أخرى.

لا تشكل الحسرة على الماضى كراهية الإنسان للتحول والتغير فحسب. بل إن التوجس والخوف من المستقبل المجهول أيضاً يشكلان إلى جانب حسرة الماضى تلك الكراهية العنيفة.

ينشد الخازندار فى حكاية «قمر الزمان بن الملك شهرمان»:

دار متى ما أضحكت فى يومها
أبكت غداً تباً لها من دار
غاراتها لاتنقضى وأسيرها
لايفتدى بجلائل الأخطار

وفى «حكاية علاء الدين أبى الشامات»، لاتنفصل حسرة الماضى عن خشية المصير، فيقول شاه بندر التجار للرجل:

«رحم الله من قال»:

شبابى فى الثرى قد ضاع منى
وها أنا منحنٍ بحثاً عليه

ويقول الخليفة لعلاء الدين: «لله درمن قال»:

كل ابن انثى وإن طالت سلامته
يوماً على آلة حدباء محمولُ
وكيف يلهو بعيش أويلذُّ به
من التراب على خديه مجعولُ

يتساءل برديائيف: أين يكمن أصل الشر فى الزمان ومايواكبه من حنين؟ ثم يجيب : إنه يكمن فى هذه الحقيقة: وهى أن الإنسان يجد من المحال أن يجرب الحاضر بوصفه كلا كاملاًساراً. وبوصفه جزءاً من الأبدية، أو أن ينتزع نفسه من الجزع الذى يثيره الماضى والمستقبل [٧] (فى ليلة ٤٧):

وسالمتك الليالى فاغتررت بها
وعند صفو الليالى يحدث الكدرُ

إن الزمان - كما يقول برديائيف - أبدية ممزقة تتصف أجزاؤها جميعاً، وهى الحاضر والماضى والمستقبل، بأنها دائمة الإفلات. هذه الحقيقة المرعبة هى ماتجعل الإنسان قلقا ومؤرقاً. إنه يشهد وجوده فى حال تفككه، بينما يعجز عن استجماعه فى وحدة واحدة. وهكذا يعيش متأرجحاً بين كآبة الحنين وهاجس الخوف من آتٍ مغلّفٍ بالغموض.

٥ - التضمين، والتكرار، والتحوُّر:

التضمين - كما عرّفه القدماء - إدراج كلام الغير فى أثناء الكلام لقصد تأكيد لمعنى أو ترتيب النظم. وتتداخل مع معنى التضمين عدة معان أخرى كالاستشهاد والاستدعاء والاسترفاد والاستعانة والإيداع والاجتلاب.

تدور أشعار (الليالى) فى فلك التضمين، وتهدف من ذلك إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية داخل سياق

جديد هو سياق الخيال الجمعى. كما ترافق ظاهرة التضمين ظاهرتان لاتقلان أهمية عنها هما: التكرار، والتحوُّر.

يهدف التكرار ـ فيما أرى ـ إلى تأكيد الحقائق الواحدة التى تثيرها المناسبات المختلفة، وتفضى إليها الوقائع والأحداث المتباينة. ويهدف التحوُّر ـ فيما أرى كذلك ـ إلى خلق مناخ من الترادف اللفظى والدلالى الذى تدل فيه الفروق الدقيقة على اختلاف زاوية النظر إلى الأشياء، كما يهدف هذا التحوُّر ـ فى الوقت نفسه ـ إلى تعديد مستويات اللياقة فى التعبير.

أ ـ تجليات التضمين:

فى مناظرة طريفة بين أحد الرجال الذين يفضلون الغلمان على النساء وامرأة واعظة من أهل بغداد يقال لها سيدة المشايخ، يحتج الرجل بما ينسبه إلى أبى تمام الشاعر:

قال الوشاة بدا فى الخد عارضه

فقلت لاتكثروا ماذاك عائبه

بيد أن المرأة الواعظة تفند دعوى الرجل على مهل وتسترسل فى ذلك وتحتج ببيت لأبى نواس عن «ممشوقة القصر» «الغلامية».

وكان خيال بعض الناس من العامة والمتأدبين فى ذلك العصر يذهب بعيداً، حين يطوف بالجنة التى وعد الله بها عباده، فيرى الولدان المخلدين هدفاً للمضاجعة لا للخدمة، ثم يعدُّ متعة الآخرة مقياسا تقاس إليه متع الدنيا فيسرف فى تصوُّر بهاء الغلمان المُرد على هذا النحو أو ذاك. وترد المرأة الواعظة رداً بليغا على هذا الادعاء. ولكنْ ذلك لاينفى أن المزاج الجنسى العربى ـ فى بعد من أبعاده ـ كان منعطفاً نحو «جمال الذكورة» خاصةً فى العصور المتقدمة على العصر الأول للإسلام. وتصلح (الليالى) نفسها فى ماحفلت به من غزل ووصف للدلالة على ذلك. وسواء كان بعض شعراء العصور الإسلامية يميلون فى حياتهم الشخصية إلى الشذوذ أم لم يكونوا، فإن حقلاً واسعا من حقول الشعر العربى دار حول موضوع «التغزل بالغلمان» كما رأينا فى أبيات أبى تمام، وكما يمكن أن نرى كذلك فى بعض شعر ابن المعتز والصنوبرى والحسين بن الضحاك والصاحب وغيرهم.

يعمل التضمين هنا، إذن، على الموازاة بين تعارضات النزوع النفسى أو تعارضات الذائقة الغريزية، والتجاور بينها؛ أى أنه يعمل على إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية ـ بما تنمُّ عنه من مضمونات متباينة ـ على نحوٍ يضمن تصالحها مع نفسها.

إن (الليالى) تزخر بمناح شتى من المفهومات والتصورات التى يناقض بعضها بعضاً، لكنها جميعاً تعيش فى ألفة وانسجام دون أن ينفى واحد منها الآخر أو ينتصر عليه. هل يعكس ذلك استاتيكية الوعى أم يعكس ثراء تنويعاته، أم تراه يعكس كليهما؟ وهل ينمُّ ذلك عن اتساع صدر النموذج الحضارى وتسامحه أم ينمُّ عن تعرضه ـ بفعل تناقضاته الكثيرة ـ للتهرؤ والذبول؟ يعمل التضمين أيضاً على تعاقب التوافقات واحتشادها كما يعمل على التأليف بين التعارضات. وهو من هذه الناحية يهدف إلى إنماء التراكمات التى تحتوى مضموناً واحداً وإذكائها، أى أنه يسعى إلى إعادة إنتاج الذاكرة الثقافية ـ فى هذه المرة ـ على نحو يضمن تواترها، ويؤكد استعادتها لذاتها بشكل متكرر.

فى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، تأخذ الجارية العود فتصلح أوتاره وتضربه ضرباً يذيب الحديد ويفطن البليد ثم تنشد أمام الخليفة هذه الأبيات:

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا

وناب عن طيب دنيانا تجافينا

بنتم وبنا فما ابتلت جوانحنا
شوقاً إليكم ولاجفت مآقينا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نغص فقال الدهر آمينا
ما الخوف أن تقتلونا فى منازلكم
وإنما خوفنا أن تأثموا فينا

ويتجاوب صوتُ ابن زيدون القرطبى صاحب «ولادة» مع صوت ذى الرمة «غيلان بن عقبة» صاحب «مية» فى الحكاية نفسها:

وعينان قال الله كونا فكانتا
فعولان بالألباب ماتفعل الخمرُ
فياحبها زدنى جوى كل ليلة
وياسلوة الأيام موعدك الحشرُ

ثم تلحق بهذين الصوتين أصواتٌ أخرى فى الحكاية تؤكد المعنى نفسه، وتروجه، وترجّع أصداءه:

قفوا زودونى نظرة قبل فراقكم
أعلل قلباً كاد بالبين يتلفُ

أو:

لئن غبتموا عنى فإن محلكم
لفى مهجتى بين الجوانح والحشا

أو:

خيالك فى التباعد والتدانى
وذكرك لا يفارقه لسانى

هكذا يتأصَّلُ موضوعُ «الحب المعذَّب بقدر الفراق» ويمدُّ جذوره فى تربة الوجدان الاجتماعى دون هوادة، عاثرا على مهاده العريض فى ذاكرة الثقافة التى تتجدد عبر حضورها الدائب فى الزمن. قد لا ينفى ذلك طبيعة السياق. ولكن السياق - هنا - فردى فى الأساس. التاريخ دورة تعيد نفسها. ومن ثَمَّ، فإن سياقاته تظل محكومة بهذه الحركة الدائرية التى تؤيد إيقاع الخطاب الكلى عن الحب أو الرغبة أو المعرفة أو الموت. إن (الليالى) قد ظلت فضاءً مرناً يقبل الإضافة والتراكم والتجديد والصقل عبر عصور متتالية. وظلت ذاكرة الثقافة - بدورها - ترفد هذا الفضاء وتمده بمكوناتها السابقة واللاحقة.

لكن هذه الحيوية المتجددة لم تنل أبداً من تشكل الرؤى المضمونية المختلفة على نحوٍ يؤكد التواصل والامتداد فى دلالاتها الكلية.

هل يعكس ذلك طبيعة ثابتة للرؤية لاتنال منها المتغيرات، أم يعكس ولعاً بالحفاظ على مرجعية الشعور والإبقاء عليها مصدراً له قدرة دائمة على انتظام التجارب وتفسيرها؟ وهل يفصح ذلك عن رغبة عنيدة فى تنميط العالم والوجود الزمنى فلا يستطيعان الرواغ أو الإفلات من وعينا، أم يفصح عن اكتشاف مزيد من التفصيلات الصغيرة فى الموضوع ذاته كلما أعدنا النظر إليه من موقع الذات التى تكابده ؟ يشى التضمين، عموماً، فى حكايات (الليالى)، باستقصاء الاستجابات الانفعالية المتعددة لموقف واحد يمثل «مولداً» أو «مثيراً»، واستيعابها على نحو يغرينا بالكشف عن مجموعة الاحتمالات الممكنة التى يفضى إليها موضوع تجربة ما. التضمين، إذن، تماثل موضوعى يكشف عن تعقد الحالة الإنسانية، وتراكبها، وتشعُّب خيوطها. إنه تماثل مترَعٌ باللاتماثل. وهذه هى المفارقة التى يسوقها إلينا.

ب - التكرار بين تعدد المناسبة ووحدة التداعى:

لأن الليل طويل، والحافظة لاتخون، فإن الاستطراد

والإشباع والاتساع والتسبيغ هى الخصائص التى تميز الحكى فى (الليالى)، وتمنحه مظهره المسرف فى الإحاطة والتفصيل.

لعل ظاهرة التكرار فى أشعار (الليالى) معادلٌ نوعىٌ لذلك الإيغال السردى. ويبدو أن فن التعبير الشعبى يكْلف بلوك الإيقاعات والمعانى مثلما يكلف بمط الأشكال وتوليدها ولايستثنى من ذلك إلا المثل الشعبى بقدرته على الإيجاز والتكثيف. ولكن المثل الشعبى قد وجد أيضاً لكى يلاك ويستعاد فى كل الأحيان.

فى «حكاية الصياد مع العفريت» ينشد الصياد قائلا:

ياخائضاً فى ظلام الليل والهلكة

أقصر عناك فليس الرزق بالحركةْ

وفى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، يقف صياد اسمه «كريم» تحت شبابيك قصر الخليفة ويلقى شبكته فى الدجلة منشداً:

ياراكب البحر فى الأهوال والهلكة

أقصر عناك فليس الرزق بالحركة

أما ترى البحر والصياد منتصبٌ

فى ليله ونجوم الليل محتبكةْ

قد مدَّ أطنابه والموج يلطمه

وعينه لم تزل فى كلل الشبكةْ

...إلخ.

فى الحكاية نفسها، يتناول الشيخ إبراهيم قدحاً من الخمر ويقول للمرأة: ياسيدة الملاح الشرب بلا طرب غير فلاح، ألم تسمعى قول الشاعر:

أدرها بالكبير وبالصغير

وخذها من يد القمر المنير

ولا تشرب بلا طرب فإنى

رأيت الخيل تشرب بالصفير

وفى «حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية»، يقول نور الدين لأولاد التجار: ياجماعة والله أنتم ملاح وكلامكم مليح ومكانكم مليح إلا أنه يحتاج إلى سماع طيب فإن الشراب بلا سماع عدمه أولى من وجوده كما قال فيه الشاعر هذين البيتين:

أدرها بالكبير والصغير

وخذها من يد القمر المنير

ولاتشرب بلا طرب فإنى

رأيت الخيل تشرب بالصفير

ويندُّ التكرار فى أشعار (الليالى) عن الحصر ولكن هذه الأمثلة تقول لنا إن الوقائع والمناسبات المختلفة قد تستدعى فكرةً واحدةً، وقد تحيل إلى مقولةٍ بعينها.

قد تكون الواقعة أساسية فى الحكاية كما فى «حكاية الصياد مع العفريت» أو عارضةً فيها كما فى «حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس»، وقد تمثّل تحويلا لمجرى الرؤية كما هو حال الخليفة مع الشيخ إبراهيم، أو تمثّل مجرد دفع للأحداث كما هو حال نور الدين مع جماعة أولاد التجار، وقد تشير إلى فعل متحقق كما نرى فى علاقة الشاب والصبية الشهوانية، أو تشير إلى نزوع كامن كما نرى فى علاقة الصائغ والجارية التى تغتسل، ولكن الواقعة - فى كل الأحوال - تثير حقيقة واحدة (اختلاف الأرزاق، تأثير السماع على الجوارح، غلبة شهوة الجنس على الإنسان) لم تكن لتثير غيرها. الحقائق الواحدة، إذن تتشكل فى سياقات مختلفة، وتخلق لوجودها مناسبات متباينة، وتقترح ارتباطات شديدة التنوع. وذلك بغضّ النظر عن الدور الذى تلعبه الأفعال والأحداث فى توجيه الصراع الإنسانى أو صياغة نتيجة التفاعل الاجتماعى بين الأفراد بعضهم والبعض الآخر.

التكرار توثيق لتداعيات تنبثق من ينابيع مختلفة، ولكنها تصب فى مصب واحد. التكرار كشفٌ عن أصالة فكرة التماثل فى الوعى الإنسانى. التكرار بلاغة تشفُّ عن حساسية المقارنة لأنها تمحو المسافة بين الاختلافات الشكلية التى تخفى فى قرارها المعنى نفسه.

جـ ـ مغزى التحوُّر:

لماذا يختار الشاعر فى (الليالى) بين «الخوض فى الظلام» و «ركوب البحر» مادام يفعل كليهما؟ لأنه يريد أن يعرض مستويين مختلفين من مستويات التجربة نفسها. لماذا يختار بين «الليل» و «الأهوال» مادام كلاهما مصدراً لعنائه؟ لأنه يفتح عناءه على السكون والعَشَا مرةً، وعلى الحركة الهادرة والتقلب الخطر مرةً ثانية. ثم لماذا يستبدل دالا جنسيا بدال آخر؟ ألأن الترادف يمنحه لذة التسمية أم لأن نظرته فى كل مرة تصبغ إحساسه بما يجعل للصوت لوناً نفسياً يفضح درجة الشبق؟ ألا نلحظ أن الفعل المتحقق فى غنىً عن فرط التبذل الإشارى، وذلك على النقيض من النزوع الكامن الذى يصبو الى الفعل دون أن يدركه، فإذا به يعوِّض هذا التعطيل بغلمه اللفظ؟ ألا نلحظ ـ أيضاً ـ أن تعديد مستويات اللياقة فى التعبير يرمى إلى انداح اللهجة الاجتماعية فى اللغة؟ ألا يدلنا ذلك على أن أشعار (الليالى) ـ بوصفها أدباً شعبياً ـ تحاول أن تنزع الشعر من مفهوم «الكلام المضاء بخطاب وحيد» وفقاً لتعريف باختين؟

ينبغى أن نتساءل كذلك: لماذا يصرُّ الشعر فى (الليالى) على الجمع بين الصواب الإيقاعى والخطأ الإيقاعى فى البيت نفسه؟ لماذا يحذف حرفاً له ضرورة ما، ويضيف حرفاً لاضرورة له؟ ولماذا يمسخ بيتاً شعرياً معروفاً من التراث بأن يرفع الكلمة المناسبة ويضع الكلمة غير المناسبة أو يحذف الشطر الملائم ويحلُّ محله شطراً متهافتاً؟

نقرأ على سبيل المثال:

الأصل	كما ورد فى الليالى
ـ ياقوم أذنى لبعض الحى عاشقة	ـ أذنى لقد سبقت فى عشقه بصرى
والأذن تعشق قبل العين أحيانا	والأذن تعشق قبل العين أحيانا
	ـ عشقته عندما أوصافه ذكرت
	والأذن تعشق قبل العين أحيانا
ـ أدرها بالكبير وبالصغير	ـ أدرها بالكبير والصغير
	ـ أدرها بالكبير وبالصغير
ـ أضحى التنائى بديلاً من تدانينا	أضحى التنائى بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا	وناب عن طيب دنيانا تجافينا
ـ وما هو إلا أن أراها فجاءة	ـ فما هو إلا أن أراها فجأة
فأبهت حتى لا أكاد أجيبُ	فأبهت حتى لا أكاد أجيبُ
ـ مطمومة الشعر غلامية	ـ مشرقة القصر غلامية
ـ تصلح للوطى والزانى	تصلح للوطى والزانى
ـ كأن مشيتها من بيت جارتها	كأن مشيتها فى بيت جارتها
مر السحابة لاريثٌ ولا عجلُ	مشى السمينة لاعيب ولا مللُ
ـ من يفعل الخير لا يعدم جوازيه	ـ من يصنع الخير بين الورى يجزيه
لايذهب العرف بين الله والناس	لا يذهب الخير بين الله والناس

أغلب الظن أن القاص الشعبى، والجامع، والمدون جميعاً، يتجاوزون عن قصد، ويتساهلون عن عمد. والدليل على ذلك أن التحور لايخطئ الإيقاع الصحيح والصورة المحكمة فى بعض الأحيان.

نقرأمثلاً:

قالوا جننت بمن تهوى فقلت لهم
مالذة العيش إلا للمجانينِ

وهو تحويرٌ لبيت ابن الملوّح:

قالت جننت على رأسى، فقلت لها
الحب أعظم مما بالمجانينِ

كما نقرأ:

إن النســاء شـيــاطين خلقن لنا
نعـوذ بالله من كـيـد الشـيــاطينِ

وهو تحوير للبيت المعروف:

إن النســاء رياحين خلقـن لنـا
وكلنا يشـتــهى شمّ الرياحينِ

ثمة بعض من الشعر الذى يتميز بالجزالة أو الرصانة اللغوية يبقى - أيضا - على ماهو عليه دون تدخل فيه أو إسقاط منه. هل نعلل ذلك بتعدُّد واضعى الكتاب، وبقصور ثقافة البعض منهم، أم أن للأمر وجهاًآخر غير الوجه السابق أو إضافةً إليه؟ أحسب أن ثم دافعاً داخلياً يفضى إلى الركاكة التى تمثّل ظاهرةً مهيمنة فى أشعار (الليالى)؛ فالقاص والجامع والمدوّن يقصدون إلى التجاوز والتساهل، بل ربما إلى التشويه أحياناً، بدافع من الاحتجاج على نظام البلاغة الرسمى الذى يعكس - فى بعد من أبعاده - بنية الوعى الاجتماعى. لعلهم يسخرون من سلطة النخبة بسخريتهم من سلطة النص، ولعلهم يعبثون قليلاً بالتقاليد الثابتة من خلال عبثهم بذاكرة الثقافة، ولكنهم لايرمون - فى الحقيقة - إلى تقويض الصرح أو هزّ دعائم البنيان هزاً عنيفا ينال من صموده أوبقائه. إنهم يلقون حجراً فى المياه الراكدة، ويشبهون فى شغبهم الريح التى تلاعب الأغصان. وماهيمنة السذاجة والهشاشة على عنصر الإنشاء اللغوى عموماً - يستوى فى ذلك الشعر والنثر - إلا تقديمٌ للمعنى على الشكل، وانتصارٌ للرؤية والرؤيا على الأداة، وإبراز لأهمية الرسالة على حساب اللغة، أو لأهمية الوضوح على حساب الدقة. وإذا نجح القاص الشعبى فى الوصول إلى سواد الناس فلابد أنه قد نجح - كذلك - فى الوصول إلى صفوتهم. وإذا استطاع أن يسحر بخياله الفريد خاصة السامعين والقارئين فلابد أنه قد استطاع أن يسحر من هم دونهم من أوساط الناس وعامتهم. ومادام الأمر كذلك، فإن القاص الشعبى، ومثله الجامع والمدوّن، لايجد حرجاً فى أن يحذف لفظاً مستقيماً ويضيف لفظاً أعرج إذا خلص هذا الأخير إلى ماينطوى عليه من قصد، كما أنه لايلقى من نفسه لوماً إذا أهمل حرفاً أو كسر ميزان بيت من الشعر حيثما لا يفضى الإهمال أو الكسر إلى إخلال بالمضمون. بل إنه يرى كلمة «دنيانا» أكثر اتساعاً لقصده من كلمة «لقيانا»، ويلتقى فى كلمة «السمينة» مالا يلتقيه فى كلمة «السحابة» من حسية ومباشرة وتجسيد.

وهو - بعد ذلك كله - يرى فى تحور الكلمات والمعانى براءته الخاصة، ويفرح بقدرته الساذجة على اللعب والمناورة دون أن يدّعى لنفسه شيئاً خاصا أو يبارك جرأته على إزعاج البيان.

الهوامش:

١ - Northrop frye,Anatomy of Criticism,Four Essays,Princeton University Press, New Jerse,1973,P109,105.

٢ - Antony Easthope, Poetry as Discourse,Methuen,USA,1983,P8.

٣ - أبو منصور الثعالبى، **من غاب عنه المطرب**، تحقيق النبوى عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٣٤. وقد وجدت هذا البيت نفسه مذكوراً فى إحدى حكايات الليالى.

٤ - السابق نفسه، ص ١٣٩.

٥ - جان دوفينيو، **تكون الأهواء فى الحياة الاجتماعية**، ترجمة: منصور القاضى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ٧.

٦ - غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة**، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١٢٣.

٧ - نيقولاى بردياثيف، **العزلة والمجتمع**، ترجمة فؤاد كامل، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٥ وماقبلها.

ألف ليلة وليلة
ومشكلة الهوية
(دراسة تمهيدية)

أحمد مرسى *

«وقال والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتنطعين فى الدين غير المفاسد».

الوزير دندان

من «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»

يستخدم مصطلح «الهوية» لترجمة المصطلح الإنجليزى Identity المشتق من الكلمة اللاتينية Idem التى تعنى «المماثل أو المشابه». وهذا المصطلح «هوية» مصطلح حديث فى الثقافة العربية؛ إذ استخدمت هذه الثقافة مصطلحا آخر هو الذات لتعنى به ـ إلى حدما ـ ما يعنيه مصطلح الهوية. تذكر المعاجم العربيّة كلمة «الذات» بمعنى «الحال» كما فى «أصلح الله ذات بينهم» أى «حالهم» (١)، وكما فى قوله تعالى« فاتقوا الله وأصلحوا ذات بينكم» أراد الحالة التى للبين. وقال أبو إسحق: معنى ذات بينكم، حقيقة وصلكم. وكذلك «اللهم أصلح ذات البين» أى: أصلح الحال التى بها يجتمع المسلمون، و «ذات الشىء» خاصته وحقيقته»، و«عرفه من ذات نفسه» كأنه يعنى: سريرته المضمرة. «إنه عليم بذات الصدور» معناه بحقيقة القلوب من المضمرات(٢). هكذا نرى أن «الذات» تعنى ـ أصلا ـ الحال والحقيقة ظاهرة وباطنة. ومن ثم ، فإن «ذاتى» تعنى حقيقتى، وحالتى. ولن ندخل هنا فى تتبع تاريخى لاستخدامات الكلمة يبعدنا عن قصدنا، خاصة أن الفلاسفة المسلمين والمتكلمين والصوفية قد استخدموا الكلمة أو المصطلح لتعنى معانى محددة لامجال لها فى

* أستاذ الأدب الشعبى، ورئيس قسم اللغة العربية ،كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

هذه الدراسة. ولقد استخدم بعض الباحثين مصطلحات من مثل «الذات الخاصّة» و «الذات العامة» و «الذات الفردية» و«الذات الجمعية»، وهم يعنون بـ «الذات»، فى هذه الاستخدامات، مايقابل «الهوية» فى استعمالات أخرى.

على أية حال، إننا نرى استخدام المصطلح بالمعنى الحديث لايبعد كثيراً عن الأصول القديمة سواء فى العربية أو اللاتينية، فنحن عندما نقول: إننا لابد من أن نتعرف ذاتنا، أو هويتنا، فإنما نعنى ـ فى المقام الأول ـ أننا نريد أن نعرف حقيقتنا وحالنا، وأن ندرك بالتالى من نحن، وأين موقعنا من حركة التاريخ، وطبيعة علاقتنا مع الآخرين. كما أننا عندما نتحدث عن ذات أو هوية جمعية، إنما نعنى تشابه أو تماثل مجموعة من الذوات أو الحقائق الفردية، أو عدد من السمات والخصائص المادية والمعنوية المشتركة. وبمعنى آخر، إنها تعنى أساليب تفكير، وأنماط سلوك متشابهة أو متماثلة وسائدة إلى حد كبير.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ينبغى أن نتحفظ هنا بأن هذا التماثل أو التشابه لا يعنى المطابقة الكاملة بحال من الأحوال؛ ومن ثم فإن هذه الهوية الجمعية، أو الحقيقة الجمعية، أمر نسبىّ يقوم على تحقيقه شعب أو جماعة عن طريق التفاعل بين الأفراد بعضهم وبعض من ناحية، وبين الأفراد والعوامل التى تشكل حياتهم اجتماعيا وتاريخيا وثقافيا وبيئيا؛ تأثيرا فيها، وتأثرا بها، من ناحية أخرى.

وعلى ذلك، لاتصبح هذه الهوية الجمعية أمراً موروثا، ناشئا عن جوهر لايتغير أو بنية عقلية، أو نفسية، ثابتة. إنها إذن حقيقة لاتحددها الغريزة، ولاتصوغها الفطرة، وهى أيضا حقيقة تشترك فى تكوينها مجموعة كبيرة من العوامل، تتبلور فى النهاية، كى تعطى ملامح عامة يصح أن نستخدمها فى التعميم إلى حد كبير.

وتصبح الهوية العامة أو الجمعية، بهذا المعنى، ماتحرص الجماعة على إظهاره على أنه ملامح ثابتة يتشابه فيها أعضاؤها ويتماثلون فى كثير من رؤاهم ومواقفهم، برغم أن الواقع قد يجعل أعضاء الجماعة تختلف مشاربهم وتتنوع اهتماماتهم وتتعدد رغباتهم، وهو ماقد يؤدى ـ إذا ما تعمقت هذه الاختلافات بعقول الأفراد ـ إلى أشكال عدة من الصدام بين ذات الفرد وذات الجماعة. ومهما يكن من أمر، فإن الأفراد الذين ينشأون فى وسط اجتماعى ثقافى واحد يكشفون ـ برغم الاختلافات الفردية ـ عن سمات واحدة متماثلة أو متشابهة.

وكلما زادت وحدة هذا الوسط، زاد تشابه هذه السمات؛ ذلك أن معاناة أوضاع وتجارب ومواقف متماثلة، تؤدى إلى إنتاج أو تكوين هوية متماثلة بين الأفراد والجماعات التى تتعرض لها. ولذلك، فعندما ترتفع درجة التماثل، كما نرى فى المجتمعات القبلية أو الزراعية الصغيرة، تصبح الوحدة بارزة أو التماثل متحققا إلى حد كبير.

إن هناك تصورات و مشاعر، فردية وجمعية، تستقر فى اللغة، وفى الفن والعادات والتقاليد والقيم.. إلخ؛ يمكن الرجوع إليها فى تحديد هوية الشعوب والأمم، ولكننا ينبغى أن نتحفظ هنا بأن هذا ليس أمراً مطلقا، أو يرجع إلى تركيب عقلى متأصل فى طبيعة الجماعة أو الشعب أو الأمة، وأننا لكى نتعرف علاقة جماعة بجماعة أو أمة بأمة أخرى، فإن علينا أن ندرك الهوية التى تميز هذه الجماعة أو تلك الأمة، كما أننا يجب أن ندرك أيضا أن هذه الهوية تعنى، فيما تعنيه، مجتمعا يتفاعل باعتباره وحدة مع المجتمع الآخر، أو المجتمعات الأخرى، أى مع عالم مختلف عن عالمه، قربا أو بعداً.

وعلى ذلك، فإن عادات الشعوب وتقاليدها وقيمها، ليست مجرد ظاهرة عابرة لاتلبث أن تنتهى أو تزول؛ ولعل أقصى مايمكن أن نشير إليه فى هذا الصدد أنه يحدث تحول أو تغير سريع أو بطيء لهذه العادات والتقاليد، تبعا لطبيعة السمات التى تتكون أو تتشكل منها.

والذى لا شك فيه أن الهوية الجمعية أقل تأثراً بالمتغيرات التى تحدث للهوية الفردية؛ ذلك لأن الفرد يمثل أولا وأخيراً إرادة واحدة، ويعمل فى نطاق حياة واحدة، بينما تعبر الجماعة أو الشعب عن تفاعل مستمر بين مجموعة كبيرة من الإرادات الفردية والجمعية على السواء، ويتحرك الفرد نفسه داخل هذه الدائرة عن وعى أحيانا وعن غير وعى أحيانا أخرى، كى يصل فى النهاية إلى تحديد علاقته بالهوية العامة سلبا أو إيجابا.

وهذه الهوية الجمعية تنتج أساساً من عاملين: عامل داخلي يأتى من تقاليد الماضى وموروثاته، وعامل خارجي يعكس تفاعل المجتمع مع وضع خارجي، قد يكون جغرافيا أو اجتماعيا أو ثقافيا، أو اقتصاديا، أو عسكريا، مما يفرض نوعا من المواجهة التى لابد منها، تتمثل في مجموعة من ردود الفعل التى تميّز هوية عن هوية أخرى.

وتمثل «حكاية عمر النعمان وحكاية ولديه شركان وضوء المكان» نموذجا للهوية الجمعية العربية الإسلامية فى صراعها مع ذاتها أولا وفى مواجهة الصراع مع الروم عامة، والغزوات الصليبية التى استغرقت مايزيد على قرنين من الزمان، كما توضح تأثير العامل الداخلى ـ أى تقاليد الماضى العربى وموروثاته ـ فى صياغة تلك الهوية:

«لقد كانت الحروب الصليبية حروباً عسكرية، ومواجهة حضارية طويلة بين الشرق العربى الإسلامى والغرب الكاثوليكى، وقد بدأت المواجهة فى وقت كانت الحضارة العربية الإسلامية فيه قد وصلت إلى أقصى مراحل نضجها وتطورها؛ ثم بدأت تخبو. كذلك كان العالم العربى يعانى من فوضى التشتت والتشرذم السياسى الذى كان سر نجاح الحملة الصليبية الأولى» (٣).

وهى الحملة التى سبقها ومهّد لها حروب بين المسلمين والمسلمين؛ مزقت الدولة إلى أشلاء ودويلات متنافسة متناحرة، فى الوقت الذى كانت فيه عوامل الفرقة والانقسام تنحسر فى أوروبا ليحل محلها دعوة إلى التجمع من أجل تحرير قبر المسيح باعتباره رمزاً للوحدة ونبذ الفرقة والانقسام.

هذه الحكاية الطويلة التى استغرقت مائة وخمس وعشرة ليلة من ليالى (ألف ليلة وليلة) تحكى فى جوهرها صراعا عسكريا، وتحمل بين أعطافها نزعة قومية دينية من بدايتها إلى نهايتها، بالإضافة إلى اتجاهات أخرى، اجتماعية وثقافية، تلخص مظاهر «التفاعل الحضارى بين الشرق العربى الإسلامى، والغرب الأوروبى الكاثوليكى فى غمرة تصادمها العسكرى فى الحروب الصليبية» (٤).

كما تصور فى الوقت ذاته ـ بشكل فنى ذكى ـ هموم الإنسان العربى ورؤيته لما آل إليه حاله وتفسيره لما حل به، ورؤيته لهويته، وهذا هو مركز اهتمامنا.

تحكى الحكاية عن أن «أفريدون» ملك القسطنطينية أراد الاستعانة بالملك عمر النعمان لمحاربة «حردوب» ملك قيصرية بسبب ثلاث خرزات أرسلت إليه من أحد ملوك العرب فحجزها «حردوب» فى الطريق. ويرسل عمر النعمان ابنه «شركان» ومعه جيشه ووزيره «دندان» لنجدة «أفريدون». ويلتقى «شركان» فى دير من أديرة الشام «بأبريزة» ابنة حردوب، وهى من النساء الفوارس، فتخبره بعد صراع وقتال:

«مع شواهى أم حردوب والبطارقة، أن هذه حيلة من الملك أفريدون لأن عمر النعمان سبى صفية ابنته فقد أسرها حردوب ولم يعرفها فأرسلها مع جاريات أخريات إلى عمر النعمان هدية. وتريه الخرزات الثلاث دليلا على أن الحرب ليست من أجلها؛ فيعود شركان إلى بغداد وتلحق به أبريزة. ولكن شواهى، وهى عجوز ماكرة، تلعب أهم دور فى القصة، كانت قد عادت من عند حردوب وجاءت بجيش لمحاربة شركان، فإذا بها تجد جارية أبريزة عائدة من بغداد فتخبرها بأمر أبريزة، وكيف اعتدى عليها عمر النعمان، وكيف ولدت فى الطريق واعتدى عليها العبد الغضبان وقتلها، وهذا ابنها من

عمر النعمان معها. وتقسم شواهى أن لابد من الانتقام من عمر النعمان؛ وتبدأ بإعداد الجوارى اللاتى ستوقع بهن عمر النعمان فى مكيدتها.

وكان شركان قد أحب أبريزة فحزن لما أصابها بسبب أبيه. وكانت صفية قد ولدت فى غيبته أخاً له وأختاً هما ضوء المكان ونزهة الزمان. ويرى شركان حب أبيه لأخويه فيغار ويريد مفارقة بغداد فيؤمره أبوه على دمشق. وفى دمشق يشترى جارية فإذا بها أخته نزهة الزمان كانت قد خرجت مع أخيها ضوء المكان للحج فمرض أخوها واضطرت إلى أن تخدم لتداويه، فقد كانا خرجا خلسة دون أمر أبيهما عمر النعمان لأنه منعهما. ويزوجها أخوها من حاجبه ويرسلها إلى بغداد. وفى طريق العودة إلى بغداد تلتقى وأخاها ضوء المكان الذى كان قد مر بأهوال مدة فراقها. ثم يلحق شركان بأخته. فإذا شواهى قد أنفذت حيلتها وقتلت عمر النعمان. ويجتمعون جميعاً ويخرجون لقتال أفريدون وحردوب ومن تبعهما.

وتتنكر شواهى فى زى الزاهد وتعمل معهم فى الجيش وتحتال عليهم بأن أوهمتهم أن فى الدير الذى أمامهم ابنة لدقيانوس اسمها تماثيل هى آية فى الجمال. فيدخلون الدير وقد انفصل الأخوان عن جيشهما فإذا الجند محدقة بهما وإذا معركة تسفر عن سجن الأخوين، فيحتالان ويتغلبان، وقد أعانهما سكر النصارى، ويصلان إلى القسطنطينية. وفى الحرب يقتل ضوء المكان أفريدون بعد أن جرح هذا الأخير شركان. وكانت شواهى لاتزال توهمهم، ولاتزال تخدعهم، وكانت ساهرة جنب شركان جريحاً فلما علمت بموت أفريدون قتلت شركان. ويراها الوزير دندان تفعل ذلك فيفضح أمرها، ويغلب ضوء المكان على أمره بعد قتل أخيه ويقيم حول القسطنطينية حزيناً فيسليه الوزير بقصص».

وهنا تدخل فى الليالى قصص تختلف باختلاف النسخ، ولكنها فى نسختنا قصة تاج الملوك ودنيا وقد أدمجت فيها قصة عزيز وعزيزة.

«وبعد أربع سنوات من حروب لا طائل تحتها يعود المسلمون إلى بغداد مصممين على العودة بعد سنتين. عاد ضوء المكان فإذا له ابن هو كان ما كان وإذا ابنة أخيه شركان من أخته نزهة الزمان واسمها قضى فكان قد كبرت وأحبها ابن عمها. ويموت ضوء المكان ويتجبر الحاجب ويتولى الملك باسم سلسان؛ فما يعلم بحب أبناء العم حتى يفرق بينهما؛ فيخرج كان ما كان هائما على وجهه فى القفار. ويلتقى بصباح العربى العاشق مثله. ويصادف الفرس القانون فرس ملوك القسطنطينية وقد فاز به سلال خيل من جيش كهرداش العربى، الذى كان قد أخذه بدوره من جيش كانت فيه شواهى آتية لمصالحة ملك بغداد. ويدخل كان ما كان بغداد بعد ما علم أخبار الشقاق بين دندان، وزيره، وسلسان، مغتصب ملكه. فيصالح الحاجب سلسان ويهديه الفرس «القانون». ولكن حب أبناء العم يفرقهما من جديد. فيهيم كان ما كان على وجهه ويحارب كهرداش ويسرق الأسلاب إلى سلسان ليترضاه ثانية. فيرضى، ولكنه فى الوقت نفسه يغرى جنده بقتل كان ما كان أثناء الصيد، فيقتلهم كان ماكان ويثور أهلوهم على سلسان ويأسرونه. ولكن كان ما كان يعود ثانية ليترضاه ويفك أسره من أجل حبيبته. ولكن سلسان يريد قتل كان ما كان

مرة ثالثة. فيغرى، بمعونة زوجه نزهة الزمان، باكون العجوز لتحتال عليه بقصة تقصها عليه لينام. ولكن قضى فكان وأم كان ما كان تتعاونان على إنقاذه ويخرج من بغداد. ولأمر لا يفسره القاص بأكثر من قوله «لأمور اقتضت ذلك» تخرج نزهة الزمان ويجتمعون من جديد لقتال النصارى ويلتقون برومزان فإذا هو ابن أبريزة من عمر النعمان وأخو ضوء المكان ونزهة الزمان ويتعارف الأقرباء وتعين الخرزات الثلاث على إبراز قرابتهم أو تأكيدها وتبدأ مسألة حل العقد المعلقة التى تحل عادة فى آخر كل قصة فى الليالى. فيلقى كل من ضرّ أحداً من أفراد الأسرة جزاءه وكانت أهمهم شواهى. فيوهمها رومزان أنه انتصر على المسلمين فتأتيه ببغداد فيأسرها ويصلبونها آخر الآمر على أبواب المدينة» (٥).

هذه المحاولة لتلخيص الحكاية تحافظ على عمودها الفقرى، وتقدم أهم جوانبها، لكنها بالطبع لاتغنى عن قراءة الحكاية كاملة، لما تحفل به من تفاصيل كثيرة، نعجز هنا عن تلخيصها، وإن كنا فى ثنايا تحليلاتنا سنورد بعضا منها.

إن مايهمنا فى الحقيقة فى هذه الدراسة هو محاولة تعرف الهوية العربية الخاصة التى عبرت عنها هذه الحكاية، وما آل إليه حالها فى مواجهة هويّة أخرى مناقضة ومعادية.

هذه المحاولة ستقتضى منا أن ننظر فى أمرين:

١ ـ كيف قدم راوى ـ أو رواة ـ الحكايات الشخصيات؟ ثم،

٢ ـ كيف قدم الأحداث المهمة التى التقت حولها ـ أو اصطدمت بسببها الشخصيات ؟!

أولا: الشخصيات:

١ـ عمر النعمان

- من الجبابرة الكبار.
- قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة.
- لايصطلى له بنار.
- لايجاريه أحد فى مضمار.
- إذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار.
- ملك جميع البلاد، ونفذ حكمه فى سائر القرى والأمصار.
- أطاعه جميع العباد ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد.
- دخل فى حكمه المشرق والمغرب ومابينهما...
- أذعنت لطاعته الناس، وجميع الجبابرة خضعت لهيبته، وقد عمهم الفضل والامتنان، وأشاع بينهم العدل والأمان.
- حملت إليه الهدايا من كل مكان.
- جُبى إليه خراج الأرض فى طولها والعرض.
- له أربع نساء.
- رزق بشركان من واحدة منهن.
- له ٣٦٠ سريّة على عدد أيام السنة القبطية، وهن من جميع الأجناس.
- له ١٢ قصرا على عدد شهور السنة، فى كل قصر ٣٠ مقصورة.

(٣٦٠ مقصورة بعدد السرايا) (ص٢٠٣)

٢ ـ شركان

- نشأ آفة من آفات الزمان.
- قهر الشجعان وأباد الأقران.

ـ حين بلغ مبلغ الرجال، وصار له من العمر ٢٠ سنة أطاع له جميع العباد، لما به من شدة البأس والعناد.

ـ اشتهر فى سائر الآفاق، فازداد قوة، طغى وتجبر وفتح الحصون والبلاد.

ـ أصابه الغم الشديد عندما علم بأن إحدى جوارى أبيه حامل.

ـ أضمر فى نفسه أنه إذا جاءت الجارية بولد قتله (٢٠٤).

ـ كان من عاداته أن ينام على ظهر جواده(٢٠٨).

ـ أسد الدين (٢٩٠).

ـ فارس الشجعان وشجاع الفرسان (٣١٨).

وهو على لسان أعدائه:

ـ مخرب البلاد وسيد الفرسان.

ـ من فتح القلاع وملك كل حصن مناع.

ـ الأسود المشئوم.

ـ شرارة جمرة عسكر الإسلام (٢١٧).

٣ ـ ضوء المكان (وهو طفل)

ـ يشبه البدر.

ـ ذو جبين أزهر.

ـ وخد أحمر مورد (٢٠٤).

أما وهو مريض، فهو:

ـ لانبات بعارضيه.

ذو بهاء وجمال (٢٣٦).

٤ ـ نزهة الزمان (وهى طفلة)

ـ أبهى من القمر.

أما أثناء مرضها، فيراها البدوى المخادع:

ـ جميلة ذات قشف.

ـ قطعة مدنية ـ حضرية (٢٠٥).

وهى تسمى نتيجة ماحدث لها «غصة الزمان» (٢٤١).

وكما يراها التاجر الذى اشتراها من البدوى:

ـ أعجوبة الزمان ويتيمة العصر والأوان.

ـ لاتحتاج إلى زينة (٢٥٩ ـ ٢٦٠).

٥ ـ الوزير دندان

ـ شيخ كبير.

ـ مثله من تستشيره الملوك (٢٠٧).

٦ ـ صفية

ـ رومية.

ـ من أحسن الجوارى، وأجملهن وجها، وأصونهن عرضا.

ـ ذات جمال باهر، وعقل وافر.

ـ على صلاح، تحسن العبادة.

ـ بنت ملك القسطنطينية (٢٠٤).

ـ عذبة الألفاظ، دقيقة الفهم، ذات أدب ومعرفة (٢٢٨).

٧ ـ إبريزة

ـ كالبدر عند تمامه.

ـ ذات حاجب مزجوج، وجبين أبلج، وطرف أهدب، وصدغ معقرب

ـ كاملة فى الذات وفى الصفات.

ـ لها ساقان كالمرمر، فوقهما كثيب من البللور ناعم مربرب، وبطن يفوح المسك منه، كأنه مصفح بشقائق النعمان، وصدر فيه نهدان كفحلى رمّان.

ـ أردافها تتلاطم كالأمواج فى البحر الرجراج (٢٠٩).

ـ تتكلم بأحسن الكلام (٢٢٧).

ـ تقارع الفرسان وتصرعهم.

- قرأت الكتب وتعلمت الأدب من كلام العرب (٢١١).

٨ - شواهى ذات الدواهى

- عجوز تصارع كالرجال.
- تبدو وهى عارية كأنها عفريتة أو حية رقطاء.
- عندما وقعت ضرطتين، عفرت إحداهما فى الأرض ودخنت الأخرى فى السماء (٢٠٩).
- العاهرة الشاطرة (٢٨٦).
- سيدة العجائز الماكرة، ومرجع الكهان فى الفتن الثائرة (٢٩٠).
- قرن خيار شنبر من شدة السواد (٣٠٠).
- كاهنة من الكهان (٢٩٦).
- الكاهنة (٣٠٤).
- عجوز النحس (٣٠٦).
- الشيطان المريد (٣١٢).
- ذات الأفك والبهتان (٣١٣).
- الثعلب المحتال للاغتيال (٣١٥).
- الداهية العظمى والطامة الكبرى (٣١٦).

٩ - أفريدون

- صاحب البلاد اليونانية المقيم بمملكة القسطنطينية (٢٠٥).
- فارس عظيم، يقاتل بأنواع القتال، ويرمى بالحجارة والنبال، ويضرب بالعمود الحديد، ولايخشى من البأس الشديد (٣١٩).

١٠ - لوقا بن شملوط

- مافى بلاد الروم أعظم منه ولا أرمى بالنبال، ولا أضرب بالسيف، ولا أطعن بالرمح.
- بشع المنظر كأن وجهه وجه حمار، وصورته صورة قرد، وطلعته طلعة الرقيب، وقربه أصعب من فراق الحبيب.
- له من الليل ظلمته ومن الأبخر نكهته، ومن القوس قامته (٢٩١).
- الذى حرق الأكباد، وفزعت من شره الأجناد من الترك والديلم والأكراد [٦].

إن هذه المجموعة من الشخصيات تصلح للوفاء بالغرض الذى نريده بتمثيلها نماذج متعددة من الشخصيات العربية وغير العربية، وربما كان من المهم أن نذكر هنا أن الحكاية لم تهتم بالآحاد العاديين من الناس، فالجارية «مرجانة» والعبد «الغضبان» أسودا اللون بالطبع، «والبدوى» لا اسم له، وكذلك «الوقاد» و«التاجر» ... إلخ. قد تضع الحكاية «مرجانة» فى موقف نعرف منه مدى إخلاصها لسيدتها وحبها لها، و«الغضبان» كى نرى مدى خسته ونذالته، و «البدوى» لنعرف كم هو جلف مخادع، وكذاب جشع، وهكذا. ولكنهم جميعا لايشاركون فى صنع شىء له قيمة أو ذى أثر فى الصراع الدائر فى الحكاية.. إنهم يكادون يكونون مجرد جسور لوصل حدث بحدث أو شخصية بأخرى.

على أية حال، إن هوية الفرد، أو هوية الجماعة، تعتمد فى تعريفها على هوية الآخر أو الآخرين، كما أنها تتحقق من خلال انعكاس هوية أخرى عليها.

ولكى تكتمل لنا جوانب الصورة التى نحاول أن نكونها لرؤية القاص - أو القصاص الذين رووا هذه الحكاية وغيرها من حكايات (ألف ليلة وليلة) لهويتهم وهويّة الآخرين، فإننا سنورد بعضا من مواقف هذه الشخصيات فى علاقات بعضها ببعض. فعمر النعمان منذ السطور الأولى للحكاية يبدو مولعاً بالنساء، لم نره يقود غزوة أو يخوض حربا. وإنما اكتفى القاص بوصفه بتلك الأوصاف التى تدل على فروسيته وقوته. ولكنه فى الوقت ذاته ركز تركيزا شديداً على غرامه بالنساء، فهو ما إن رأى «إبريزة» حتى «خبلت عقله، ثم إنه قربها إليه

وأدناها منه، وأفرد لها قصراً مختصا بها وبجواريها ورتب لهـا ولجـواريهـا الرواتب» (٢٢٧). ويذكـر القـاص فى موضع آخر: «وأما ما كان من أمره مع «أبريزة»، فإنه اشتغل بحبها، وصار ليلا ونهاراً مشغوفا، وفى كل ليلة يدخل إليها ويتحدث عندها، ويلوح لها بالكلام، فلم ترد له جوابا ... فلما رأى تمنعهـا منه اشتد به الغرام وزاد عليـه الوجـد والهيـام .. (٢٢٨)، ونحن نعـرف بالطبع نتيجة هذا الغرام والهيام وما جرّه على أبطال القصة..

وفى مـوضـع آخـر يطلب عـمـر النعـمـان من ابنه «شركان» أن يرسل إليه ـ على عجل ـ بخراج الشام:

«لأنه جـاءنا من بلاد الروم عـجـوز من الصالحات وصحبتها خمس جوار نهد أبكار، وقد حازوا من العلم وفنون الحكمة ما يجب على الإنسان معرفته... فلما رأيتهن أحببتهن وقد اشتهيت أن يكنّ فى قصرى وملك يدى لأنه لا يوجـد لهن نظيـر عند سائر الملوك، فسألت العجوز عن ثمنهن فقالت لا أبيعهن إلا بخراج دمشق وأنا والله أرى خراج دمشق قليلا فى ثمنهن فإن الواحدة تساوى أكثر من هذا المبلغ... فعجل لنا بالخراج لأجل أن تسـافـر المرأة إلى بلادها، وأرسل لنا الجـارية لأجل أن تناظرهن .. » (٢٦٣).

هذا ما كان من أمر «عمر النعمان». أما ما كان من أمر «شركان»، فإنه «لما علم أن جارية أبيه حملت اغتم وعظم عليه ذلك، وقال قد جاءنى من ينازعنى فى المملكة، فأضمر فى نفسه أن هذه الجارية إن ولدت ولداً ذكراً قتله، وكتم ذلك فى نفسه» (٢٠٤):

«فلمـا سمـع «شركـان» أن له أخا «يسمى ضـوء المكان»... التـفـت إلى والده الملك النعمان وقال له: يا والدى ألك ولد غيرى، فـقـال نعم... ثم أعلمـه أن اسـمـه «ضـوء المكان» ... فـصعب عليـه ذلك ولكنه كتم سرّه ... فقال له الملك: مالى أراك قد تغيرت أحـوالك لما سـمـعت هذا الخبـر مع أنك صاحب المملكة من بعدى... فأطرق شركان برأسـه إلى الأرض واسـتـحى أن يكافح والده...».

ثم إنه يرى أن أباه طامع فى حبيبته إبريزة فيقول لها:

«وأخشى عليك أن يتـزوجك، فـإنى رأيت منه علامـة الطمع فى أن يتـزوج بك...» (٢٢٧). وبالطبع، فـإن مافعله «النعمان بابريزة» كان شيئا آخر مختلفا. كما أن شركان عندما علم بفقد أخيه وأخته «حزن على حزن أبيه، وفرح لفقد أخيه وأخته» (٢٦١).

وهو «شـركـان» الذى يصف القـاص لقـاءه مع «إبريزة» على هذا النحو:

«فنظر فـإذا هو بأكـثـر من عـشـرين جـارية كالأقمار حول تلك الجارية [إبريزة بالطبع] وهى بينهن كـالبـدر بين الكواكب وعليـهـا ديباج ملوكى وفى وسطها زنار مرصع بأنواع الجواهر، وقد ضم خصرها وأبرز ردفها فصارا كأنهمـا كثيب من بللور تحت قضيب من فـضـة ونهـداها كـفـحلى رمـان، فلمـا نظر شركان ذلك كاد عقله أن يطير من الفرح، ونسى عسكره ووزيره... » (٢١٣).

وفى موضع آخر.. يحكى: «فـشـرب فـقـالت له يامسلم انظر كـيف أنت فى ألذ عـيش ومسرّة، ولم تزل تشرب معـه إلى أن غاب عن رشـده» (٢١٤) ... وفى مـوضـع ثالث»:

«فلما فرغت من شعرها نظرت إلى شركان فوجدته قد غاب عن وجوده ولم يزل مطروحا بينهن ممدوداً سـاعـة ثم أفـاق وتذكـر الغناء فمال طربا، ثم إن الجارية [إبريزة] أقبلت هى وشـركـان على الشـراب، ولم يزالا فى لعب ولهـو إلى أن ولىّ النهـار بالرواح ونشـر الليل الجناح ..» (٢١٥).

وتتعدد هذه المشاهد التى يبدو فيها شركان ذاهلاً عن نفسه وعن جنده، يصل الليل بالنهار، بين الطرب واللهو والشراب، حتى يتنبه إلى وجوده الروم، فيحاولون الظفر به، لكنه يتصدى لهم، وينتصر عليهم، فيعلو قدره فى عينى «إبريزة» وتكتشف «أنها لم تصرعه حين صرعته بقوتها بل بحسنها وجمالها» (٢١٨).

هذه الفقرات الوصفية التى اقتطعناها من الحكاية توضح بعض ملامح صورة الجانب العربى المسلم كما صوره قاص عربى مسلم. وربما كان مما يكمل الصورة العامة أن نرى أيضا بعض ملامح الصورة على الجانب الآخر، الجانب الرومى الصليبى، ومن خلاله.

إن أهم الشخصيات فى ذلك الجانب العجوز «شواهى» التى لقبها القاص بـ «ذات الدواهى» إلى جانب عدد آخر من الأوصاف السلبية، التى يمكن تلخيصها فى صفتى الكره والحقد اللذين يدفعان إلى الثأر والانتقام. وبديهى أن هذا الكره لم يكن سببه ماحدث لإبريزة حفيدتها فحسب، ولكنه مرتبط أساساً بالصراع بين العرب والروم، وتزداد حدته، ويتحول إلى حقد مرير، ورغبة عارمة فى الانتقام والتدمير نتيجة مالحق أسرتها وقومها من إهانة عميقة، وإهدار لإنسانية حفيدتها. تحكى الحكاية... «ثم إن الملك «حردوب» دخل على أمه ذات الدواهى، وقال لها: أهكذا يفعل المسلمون بابنتى؟! ... ثم بكى بكاء شديداً . وتهدئ الأم من ثورة ابنها وغضبه، وتقسم قائلة: «لا أرجع عن الملك النعمان حتى أقتله وأقتل أولاده ولأعملن معه عملاً تعجز عنه الدهاة والأبطال، ويتحدث عنه المتحدثون فى جميع الأقطار» (٢٣٣).

وتبدأ «شواهى» فى الإعداد لمؤامرتها الكبرى لقتل عمر النعمان معتمدة على ملمح رئيسى فى شخصيته، وهو أنه «ممتحن بحب الجوارى». وتنجح بالطبع فى الوصول إلى غرضها عن هذا الطريق، وتترك رسالة بجوار جثته تحدد مسار الصراع بعد ذلك تقول فيها :

«وانتم لاتتهموا أحدا بقتله وما قتله إلا العاهرة الشاطرة التى اسمها ذات الدواهى... ولابد أن نغزوكم ونقتلكم ونأخذ منكم الديار فتهلكون عن آخركم ... » (٢٨٦).

وتنشب الحرب بين العرب والمسلمين والروم الصليبيين، وتميل الكفة بالطبع لصالح العرب المسلمين، ولكنهم لايحققون نصراً نهائيا، ويظل الأمر سجالاً بين الفريقين، مما يحتاج معه الأمر لتدخل «شواهى»، مشيرة عليهم بما يفعلون، وتمهيداً لتحقيق وعدها بالقضاء على أولاد النعمان. وتتمكن بالفعل من قتل شركان بعد نجاحها فى خداعه وخداع أخيه بتنكرها، وظهورها زاهداً ناسكا متعبداً، له كرامات وعلامات.

أما «إبريزة» التى أفاض القاص فى وصف جمالها وفقا لمعايير الجمال السائدة فى حكايات (الليالى)، فلم تكن تلك الحسناء التى تذهل الفرسان عن أنفسهم فحسب، بل كانت أيضا ـ كما صورت على لسان فرسان المسلمين ـ «فارسا إفرنجيا»... مقدما على غيره من فرسان الإفرنج «له شجاعة وطعنات نافذات»، غير أن كل من وقع فى يده من فرسان المسلمين يتغافل عنه ولايقتله (٢٢٣). وهى حين برزت للقتال، تبدو فارساً غريقا فى سلاحه، و «قماشه من ذهب، وهو راكب على جواد أشهب، لانبات بعارضيه.. ثم كرّ الإفرنجى على المسلم وغالطه وطعنه بعقب الرمح فنكسه عن جواده وأخذه أسيراً»، وظل على هذا الحال حتى أسر من فرسان المسلمين عدداً كبيرا. وتبلغ ذروة تركيز القاص على فروسية «إبريزة» فى لقائها مع «شركان» الذى لم يكن ليستطيع التعرف عليها آنذاك، إذ «برز له [لها] شركان، وقلبه من الغيظ ملآن :

«وساق جواده حتى دنا من الإفرنجى فى الميدان، فكر عليه الإفرنجى كالأسد الغضبان وصدمه صدمة الفرسان، وأخذا فى الطعن والضرب، وسارا إلى حومة الميدان، كأنهما جبلان يصطدمان أو بحران يتلاطمان، ولم يزالا فى قتال وحرب ونزال من أول النهار، إلى أن أقبل الليل بالاعتكار ثم انفصل كل

منهما عن صاحبه، وعاد إلى قومه... ولما أصبح الصباح خرج له الإفرنجى ونزل فى وسط الميدان، وأقبل عليه شركان، ثم أخذا فى القتال، وأوسعا فى الحرب والمجال، وامتدت إليهما الأعناق، ولم يزالا فى حرب وكفاح وطعن بالرماح، إلى أن ولى النهار وأقبل الليل بالاعتكار ثم افترقا ورجعا إلى قومهما، وصار كل منهما يحكى لأصحابه مالاقاه من صاحبه، ثم إن الافرنجى قال لأصحابه فى غد يكون الانفصال وباتوا تلك الليلة إلى الصباح » (٢٢٤ ـ ٥٢٢).

وينتهى القتال بالطبع بأن يتعرف «شركان» على «إبريزة» التى جاءت فى إثره لأنها كانت قد أحبته وعاهدته على اللحاق به، فتفرج هى عن الأسرى المسلمين الذين أسرتهم، وتصحب «شركان» إلى قصر أبيه. ويقع أبوه فى حبها كما نعرف، ويراودها عن نفسها، ولكنها تمتنع عليه فيقوم بتخديرها والاعتداء عليها، وتهرب وقد حملت منه، ليقتلها العبد الغضبان، بعد امتناعها عليه، وبذلك تنتهى حياتها هذه النهاية المأساوية التى عدها القاص سبب كل المصائب والحروب وقتل عمر النعمان وشركان، وماحل بالمسلمين.

ولعله مما يلفت النظر حقيقة هذه الصورة التى رسمها القاص للقادة المسلمين والتى يبدون فيها غاية فى السذاجة والبلاهة والضعف، والتنكر للعقل والمنطق، خاصة عندما يرتبط الأمر بالنساء أو المال أو الدين؛ على عكس صورتهم من حيث هم فرسان مقاتلون يصعب هزيمتهم أو النيل منهم !!

إنهم عندما يحبون يبكون ويغشى عليهم، ويذهلون عن وجودهم، وعندما يسمعون عن كنز لايفكرون إلا فى كيفية الحصول عليه، فإذا عزف لهم على وتر الدين، لم يفكروا لحظة، ولم يتوقفوا ليتبينوا، وإنما مالوا إلى تصديق مايرون من مظاهر تشى بالتدين الكاذب، والزهد المبالغ فيه، مما لايمكن تصديقه أو قبوله عقلاً، وبكوا تعاطفا وشفقة ورحمة. وتصور الحكاية فى الفقرة التالية لقاء «شركان» و«ضوء المكان» مع «شواهى» الزاهد العابد:

«فلما فرغت العجوز من شعرها تناثرت من عينيها المدامع وجبينها بالدهان كالضوء اللامع، فقام إليها شركان وقبل يدها وأحضر لها الطعام فامتنعت وقالت انى لم افطر من مدة خمسة عشر عاما فكيف افطر فى هذه الساعة وقد جاد على المولى بالخلاص من أسر الكفار، ودفع عنى ماهو أشق من عذاب النار؟ فاصبر الى الغروب، فلما جاء وقت العشاء أقبل شركان هو وضوء المكان وقدما اليها الأكل وقالا لها كل ايها الزاهد فقالت ماهذا وهذا وقت الأكل وانما هذا وقت عبادة الملك الديان، ثم انتصبت فى المحراب تصلى الى ان ذهب الليل، ولم تزل على هذه الحالة ثلاثة أيام بلياليها وهى لاتقعد الا وقت التحية، فلما رآها ضوء المكان على تلك الحالة ملك قلبه حسن الاعتقاد فيها وقال شركان اضرب خيمة من الأديم لذلك العابد ووكل فراشا بخدمته وفى اليوم الرابع دعت بالطعام فقدموا لها من الألوان ماتشتهى الأنفس وتلذ الأعين فلم تأكل من ذلك كله إلارغيفا واحدا بملح ثم نوت الصوم ولما جاء الليل قامت الى الصلاة فقال شركان لضوء المكان اما هذا الرجل فقد زهد الدنيا غاية الزهد ولولا هذا الجهاد لكنت لازمته واعبد الله بخدمته حتى القاه وقد اشتهيت ان ادخل معه الخيمة واتحدث معه ساعة فقال له ضوء المكان وأنا كذلك ولكن نحن فى غد ذاهبون الى غزوة القسطنطينية ولم نجد لنا ساعة مثل هذه الساعة فقال الوزير دندان وأنا الآخر اشتهى ان ارى هذا الزاهد لعله يدعو لى بقضاء نحبى فى الجهاد ولقاء ربى فإنى زهدت الدنيا فلما جن عليهم الليل دخلوا

على تلك الكاهنة ذات الدواهى فى خيمتها فرأوها قائمة تصلى فدنوا منها وصاروا يبكون رحمة لها وهى لاتلتفت اليهم الى أن انتصف الليل فسلمت من صلاتها ثم اقبلت عليهم وحيتهم وقالت لهم لماذا جئتم؟ فقالوا لها أيها العابد أما سمعت بكاءنا حولك؟ فقالت ان الذى يقف بين يدى الله لايكون له وجود فى الكون حتى يسمع صوت أحد ويراه» (٣٠١).

إننا نعتقد أن هذه الاستشهادات كافية للوفاء بتقديم الشخصيات الرئيسية فى الحكاية وجانبا من الأحداث التى فرضت عليها اللقاء أو الصدام، وهو مايقودنا خطوة إلى الأمام فى مناقشة مشكلة الهوية.

إن هوية أية جماعة إنما تتضمن فيما تتضمن رموزها الخاصة، والطرق التى يتم بها الاستخدام الرمزى للعناصر الثقافية التى تميز هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات. فاللغة والدين والزى والطعام وغيرها من عناصر يمكن أن تعد رموزا، لأنها تكشف للآخرين من هو الفرد، وإلى أية جماعة ينتمى. وعلى ذلك، فإن استخدام عناصر ثقافية أصيلة لهوية ما من جانب آخرين لاينتمون لهذه الهوية، كفيل بأن يزيف على أصحاب الهوية الأصليين هويتهم، خاصة إذا كانت هذه العناصر، بالنسبة لأصحابها، مجرد شكل لما يكافئه مضمون حقيقى، وسلوك يصونها، ويقوم على تحقيقها. كما أن أصحاب الهوية ذاتهم، إذا لم يكونوا مدركين جوهر هويتهم ومايقتضيه من فعل، كانت هويتهم وبالاً عليهم. ولعل هذا يفسر لنا بعض الأحداث والرموز التى تحفل بها الحكاية التى بين أيدينا. إن «شواهى ذات الدواهى» استطاعت أن تلعب الدور الذى رسمه القاص من خلال إدراكها عناصر ثقافية أصيلة تميز هوية الجماعة المعادية، ومن خلال عناصر أخرى ثانوية، لا تميّز هوية هذه الجماعة عن غيرها من الجماعات، رأت أنها كلها وثيقة الصلة بالآخر الذى تعاديه على مستوى الفرد، والآخرين الأعداء على مستوى الجماعة. وبرغم أن القاص أشبعها تشويها يكاد يخرجها عن الصورة الإنسانية لامرأة، مهما بلغ من قبحها، إلا أنه جعلها قد «قرأت كتب الإسلام، وسافرت إلى بيت الله الحرام؛ كل ذلك لتطلع على الأديان، وتعرف آيات القرآن، ومكثت فى بيت المقدس سنتين لتحوز مكر الثقلين، فهى آفة من الآفات..» (٢٩٦).

لقد أدركت «شواهى» أن اختراق هوية الآخر الذى تعاديه يقتضى اكتساب هذه العناصر الثقافية ـ ومن ثم السلوكية ـ الأساسية لدى هذا الآخر/ العدو. ومن هنا، كان لابد من أن تكتسب أهم رمزين ثقافيين يميزان هوية الآخر، ونعنى بهما اللغة والدين، كما أدركت أن الدين لم يعد سلوكا وعملا وإنما أصبح مجموعة من المظاهر الشكلية التى تركز على الصورة الخارجية والإيحاء بالتدين واتخاذ الهيئة الدالة على ذلك، والرموز التى تتفق مع هذه الهيئة، وماتقتضيه من زىّ، وسمت، وسلوك لايشذ عنها، وييسر السبيل إلى الإقناع بها، طالما أن الأمر لايستلزم فعلاً حقيقيا.

لقد أصبح التدين نوعا من الشعوذة، وإيمانا بالخرافة، والغاء للعقل، وتعلقا بالخوارق المزيفة التى إن صدّق بها العامة من الناس، فلا ينبغى أن يقع فى حبائلها من توفر على تعليمهم وتثقيفهم العلماء والفقهاء مثل «ضوء المكان» الذى أحضر أبوه ـ النعمان ـ له ولأخته «نزهة الزمان» «الحكماء ليعلموهم العلم ورتب لهم الراتب» (٢٣٤)، وهو مايمكن أن نرى أثره فى «نزهة الزمان» ولكننا لا نجد له أثراً عند «ضوء المكان» الذى صوّره القاص ـ مع شركان ـ لايتوقفان عن البكاء لدى رؤيتهما الزاهد «شواهى»، ولايجدان حرجا فى تقبيل يديه ورجليه مع جندهما لإيمانهم بولايته وصلاحه، ولايشذّ عنهم فى هذا ـ اعتقادا وسلوكا ـ إلا الوزير «دندان» الذى كان يمثل ذلك الصوت الخافت الذى يرفض التنطع فى الدين ومايرتبط به من مظاهر خادعة، شكلا وموضوعا. ولعل المشهد التالى يغنينا عن الإفاضة فى هذا الجانب، لأنه متكرر فى ثنايا الحكاية، على نحو أو آخر.. «فلما سمع «شركان»

ذلك الكلام [كلام الزاهد شواهى بالطبع] طار قلبه من شدة الخفقان، وترجل عن جواده وهو حيران، ثم قبل يد الزاهد ورجليه كذلك أخوه «ضوء المكان» مع بقية العسكر من الرجال والركبان، إلا الوزير «دندان» فإنه لم يترجل عن جواده، وقال والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ماعرفت للمتنطعين فى الدين غير المفاسد فاتركوه [أى الزاهد] وأدركوا أصحابكم المسلمين، فإن هذا من المطرودين عن باب رحمة رب العالمين... فقال له «شركان» دع هذا الظن الفاسد...». وتحكى الحكاية أنه أمر للزاهد بما يركبه، فلم يقبل. ويأتى تعليق القاص، أنه إنما فعل ذلك مظهرا الزهد «لينال المطلوب، ومادروا أن هذا الزاهد الطاهر هو الذى قال فى مثله الشاعر:

صلى وصام لأمر كان يطلبه
فلما انقضى الأمر لاصلى ولاصام»
(٣١٥).

إن هويتنا تتحدد أيضا فى جانب من جوانبها بما نتفانى من أجل الوفاء به، مخلصين له ساعين إلى تحقيقه. وهذا الذى نتفانى من أجله، هو الذى يصوغ سلوكنا، ويحدد مساره ووسائل تحقيقه. وهذه الحكاية تطرح مشكلة تحتاج حلاً، وهى: ما الذى كان الطرفان يتفانيان من أجله، ويخلصان له ويعملان على تحقيقه، مما يحدد هوية كل منهما، خاصة الجانب العربى الإسلامى؟!

توضح الحكاية أن سبب الحروب التى دارت بين الجانبين لم يكن له أدنى علاقة بالدين... الدين باعتباره نظاما للاعتقاد، والسلوك الذى يحقق هذا الاعتقاد، مما يعطى المؤمنين به قضية يخلصون لها، ومجالاً يحققونها فيه ومن خلاله. كان التدين الشكلى ـ ولا نقول الدينى بالمعنى الذى ذكرناه ـ هو الإطار الذى استخدمه كل من الجانبين ليحقق مآرب لاصلة لها بالدين أو التدين الصحيح.

إن الحكاية واضحة شديدة الوضوح فى أن سبب الحروب كان النساء والمال، ولم يكن قضية تحرير قبر السيد المسيح عليه السلام من قبضة المسلمين، كما أنه لم يكن نشر الإسلام أو الدفاع عن الثغور الإسلامية ضد هجمات الروم أو الصليبيين؛ لذلك نزعم أنه لم يكن هناك انتصار كامل لأحد الجانبين على الآخر. ولعلّه مما يلفت النظر أن النصر المرجوّ كان عندما يلوح للمسلمين، تتدخل المكيدة، وتنصب شراك الخداع لهم، متمثلة فى حلم بكنز مخبوء، أو فتاة جميلة، مما يصرفهم عن الاستمرار فى القتال، ويؤجل النصر الذى لن يتحقق. كما أن القادة المحاربين المسلمين عندما أصابهم الغمّ والحزن لمقتل «شركان»، وبكوا ماشاء لهم البكاء، وطال بهم حصار القسطنطينية، لم يجلسوا ليتدبروا أسباب ماحدث لهم، ولم يتوقفوا لبحث خطط بديلة تحقق لهم النصر وتقيهم أن يقعوا مرة أخرى فريسة للمكر والخداع، وإنما تساءل سلطانهم فى براءة حزينة: «وهذه العاهرة كيف عملت علينا الحيلة مرتين؟!». ثم تحكى الحكاية: «هذا والسلطان لم تجف دموعه حزنا على أخيه واعترى جسمه الهزال حتى صار كالخلال» (٣٢٤). ولعلنا نتساءل هنا، وماذا كانت نتيجة هذا الحزن العميق، والبكاء الذى لا ينقطع؟! تجيبنا الحكاية «أن الملك قال للوزير «دندان» إنى أريد أن أترك هذا الحزن، واعمل لأخى ختمات وأموراً من الخيرات، فقال الوزير نعم ماأردت، ثم أمر بنصب الخيام على قبر أخيه فنصبوها وجمعوا من العسكر من يقرأ القرآن، فصار بعضهم يقرأ وبعضهم يذكر الله إلى الصباح ثم انصرفوا إلى الخيام. وأقبل السلطان على الوزير «دندان» وأخذا يتشاوران فى أمر القتال، واستمرا على ذلك أياما وليالى وضوء المكان يتضجر من الهم والأحزان ثم قال إنى اشتهى سماع أخبار الناس وأحاديث الملوك وحكايات المتيمّين لعل الله يفرّج ما بقلبى من الهم الشديد ويذهب عنى البكاء والعديد» !! (٣٢٥). ويبدأ الوزير دندان فى الحكى ليسرّى عن ملكه، بحكايات عن الحب والعشق، وما إن ينتهى من حكيه حتى يشكره «ضوء المكان» مقدّرا له صنيعه، وهنا يتدخل القاص ليقول:

« هذا كله وهم محاصرون للقسطنطينية حتى مضى عليهم أربع سنين ثم اشتاقوا إلى أوطانهم وضجرت العساكر من الحصار وإدامة الحرب فى الليل والنهار.... فعند ذلك تقدم الوزير «دندان» وقال له اعلم يامالك الزمان أنه مابقى من إقامتنا فائدة، والرأى السديد أننا نرحل إلى الأوطان ونقيم هناك برهة من الزمان ثم نعود ونغزو عبدة الأصنام» (٣٧٩).

وربما للمرة الأولى، فى هذه الحكاية، يظهر الجند العسكر بعيداً عن ساحة القتال، واصطدام الرجال بالرجال، وقراع الأبطال للأبطال، واشتداد النزال، فإذا هم بشر عاديون يتضجرون لأنهم يشتاقون إلى أهليهم، ولأنهم لايجدون مايفعلونه، ولأنهم لايدرون سببا لبقائهم طوال هذه السنوات بينما يستمع القادة إلى حكايات تسليهم وتسرّى عنهم !

والمتأمل لهؤلاء الجنود، سواء من العرب المسلمين أو الروم الصليبيين، كما صورهم القاص، سيشعر أنهم إنما جاء ذكرهم فى الحكاية استكمالا لضرورة أن هناك حربا وصراعا، ولن يشعر بوجودهم إلا فى ساحة الحرب يتصايحون، ويتدافعون، ويتصادمون، ويقتل بعضهم بعضا، حتى يولى النهار، ويأذن الليل بالاعتكار؛ ذلك أن الصراع الأساسى إنما يدور بين الفرسان ــ الأمراء أو الأميرات ــ المدججين بالسلاح، ذوى الثياب المزركشة، والدروع اللامعة، والسيوف الباترة.

ولا يورد القص فى الحكاية مايدل على أن هناك قضية يموت من أجلها هؤلاء الجنود أو مايدل على هويتهم حتى نستطيع تعرف الجانب الذى يقفون فيه، إلا ما يتردد من صيحات على ألسنة الجنود المسلمين تعلو بالتكبير، وأن الله وعدهم بالنصر، ووعد الكفار بالخذلان. أما الصليبيون فقد أشبعهم القاص ازدراء وسخرية وتحقيراً على الصعيد الإنسانى من ناحية، وعلى صعيد رموزهم من ناحية أخرى.

وسوف يقودنا هذا مرة أخرى إلى الرموز الدينية التى أشار إليها القاص واستخدمها كما شاء ليميز بين الجنود، لنجد أنها رموز شكلية لاتتجاوز الصياح والتهليل للتحميس والحث على الثبات فى ساحة القتال فى جانب، أو التبخير ورسم علامة خاصة على الوجه فى الجانب الآخر.

إن الرموز الثقافية التى ركز عليها القاص تركيزا ملحوظا،كى يميز بين الهويتين المتصارعتين ، هى تلك الرموز المرتبطة بالدين. ولكنه عندما أراد أن يستخدمها باعتبارها سببا رئيسيا للعداء، لم يستطع أن يفعل ذلك إلا فى مواقف الحرب وسفك الدماء، ولم يستطع فى الوقت ذاته إلا أن يستخدم شكل الرمز، لا الرمز نفسه، بمعنى استخدام الرمز منفصلا عن السلوك العملى، ومايعنيه فى إطار منظومة الدين باعتباره كلا، مما جعل الدين يصبح مجرد إطار شكلى تعبر عنه مجموعة من الممارسات الشكلية، التى لاتعمق الوعى بالدين، والإيمان به، بل على العكس من ذلك تخلق هويّة تعزل ولا تجمّع، تفرق، ولاتوحد.

وإذا كانت هوية الإنسان تعتمد على تعريف هويّة الآخرين، وإن الإحساس بالهوية يتضمن علاقات مع آخرين مختلفين، على أساس من أن الإنسان له هويّة بقدر ماهو مع هؤلاء الآخرين، يؤثر فيهم ويتأثر بهم؛ فإن الهوية الصحيحة هى تلك التى تصل الإنسان بغيره من الناس، وتحقق له قدراً من الشعور بالأخوة والتآلف، وتتيح له أن يتعامل مع عالمه المحيط به، بناءً وتعميراً لا هدما وتدميراً.

إن الهوية عندما تصبح مجموعة من الرموز الشكلية، تفقد مايحققها من سلوك فعلى، ومن ثم تسلب الإنسان شعوره بذاته، باعتباره قيمة إنسانية عليا، تتواصل مع غيرها، فى حرية، لا عن طريق التسلط والإذعان والقهر والامتثال، توقع نفسها فى تناقضات يستحيل إصلاحها، ومن ثم تتجه إلى تدمير نفسها، أى تدمير الإنسان؛ لأنها تحبطه وتقيده وتجعله غريبا على نفسه، وتباعد بينه وبين إنسانيته وإنسانية الآخرين... فهل كانت «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» رسالة مبكرة، حملها الإنسان الشعبى العربى خوفا، وتحذيراً ؟ !!

الهوامش:

(١) أساس البلاغة، مادة ذوى.

(٢) لسان العرب، مادة ذو.

(٣) قاسم عبده قاسم: بين التاريخ والفولكلور، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ـ القاهرة ٩٩٣ ،ص١٥٩ ـ ١٦٠
وانظر سعيد عاشور: الحركة الصليبية جـ١، ط ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.١٩٧٢ ص١٨٩ وما بعدها.

(٤) قاسم عبده قاسم: مرجع سابق ص١٧٨.

(٥) اعتمدنا على تلخيص الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى للحكاية فى دراستها القيمة عن «ألف ليلة وليلة».
ط ٤، دار المعارف ـ القاهرة ١٩٧٦ ص: ٢٧٣ ـ ٢٧٥.

(٦) اعتمدنا فى كل الاستشهادات من نص ألف ليلة وليلة على نسخة المكتبة الشعبية للطباعة والنشر ـ بيروت، لبنان، وهى الطبعة الشعبية نفسها المتداولة فى مصر، طبع عيسى البابى الحلبى. والأرقام هى أرقام صفحات الطبعة اللبنانية.

قصة الملك النعمان

بين السيرة والحكاية الشعبية

أحمد شمس الدين الحجاجى*

وصلت إلينا قصة الملك النعمان مدونة فى حكايات (ألف ليلة وليلة). ولم يعدها أحد من الباحثين العرب سيرة شعبية. ومع أن هذه القصة سيرة متكاملة، فإن هذا يجعلنا نتساءل عن كيفية تحول هذه السيرة إلى حكاية شعبية ثم دخولها إلى عالم (ألف ليلة وليلة) لتصبح واحدة من أشهر حكاياتها وأطولها. فهى تأخذ من حيز (الليالى) الألف حوالى مائة وأربع وثلاثين ليلة، أى أكثر من «ثمن» (الليالى). ومعظم النصوص الحديثة المتداولة والمطبوعة التى بين أيدينا تحوى هذه السيرة، باستثناء طبعة دار الهلال التى اعتمدت على نص سابق لم تكن السيرة جزءا منه. وكذلك النص الذى نشره محسن مهدى وأسماه النص الأول[1]. وفكرة «النص الأول» لـ (ألف ليلة وليلة) أو لأى نص شفوى شعبى مرفوضة. لأن النص الأول لا يمكن العثور عليه؛ إذ فى العادة لا تدون النصوص الشفوية إلا بعد أن تكون قد دارت دورتها بين الجماعة الشعبية واستقرت وأصبحت لها شهرتها التى تدفع إلى تدوينها. فالحكاية الشعبية تروى لفترة طويلة يتم خلالها إبداعها فى أكثر من مكان قبل أن تدون بوقت طويل. كما أن حكايات (ألف ليلة وليلة) أقدم من عنوانها بكثير. فهى قد حوت عالما من الحكايات الشعبية بعيدا عن الفكرة المرتبطة ببناء (ألف ليلة وليلة)، وهذا ما يؤدى بنا إلى تأكيد استقلالية معظم قصص هذا العمل قبل أن يجمعها هذا العمل الكبير. ولم تتوقف الإضافات لهذا العمل إلا حين انتشر نصه المدون فجمد حركة (ألف ليلة وليلة) وسجنها فى محيط ما هو مطبوع الآن. ولقد كانت سيرة الملك النعمان من القصص التى ضمت إليها. ومن هنا، فالحديث عن التلفيق والتشويه لمعالم أصولها[2] يعد خارجا عن دائرة البحث فى الحكايات؛ فلا تلفيق ولا تشويه، ولكن هناك خلقاً متجدداً، وهناك أيضا توقف لهذا الخلق.

ودخول سيرة الملك النعمان إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) كان يعنى بالضرورة أن تدخل تغييرات عليها حتى

---

* أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة.

تتواءم مع طبيعة العالم القصصى الجديد، وتدخل نسيج (ألف ليلة وليلة).

ومن هنا، فإن علينا أن نحدد المعالم الباقية من السيرة التى لم يستطع راويها ومدونها أن يمحواها، وكذلك تحديد الطابع الجديد الذى حاول أن يحولها لحكاية.

*

«السيرة الشعبية» نوع من أنواع الأدب العربى حمل اسمه منذ زمن بعيد داخل جذور تراثنا القديم. بينما كلمة Saga الغربية ترتبط بكلمة Sagja الإيسلندية[٣]؛ أى أن هذا المصطلح أحدث بكثير من المصطلح العربى «السيرة». ومع أن بعض الباحثين يقرن هذا المصطلح بالسيرة، إلا أنهما مختلفان كثيرا؛ فمصطلح Saga كان يعنى «أى شكل من القص أو الخبر بقطع النظر عن طوله أو طموحه الأدبى. ولكنه فى الاستعمال الحديث أخذ يعنى قصة مبسوطة تشبه الحكاية النثرية ـ ترجع إلى العصر الوسيط»[٤]. ومصطلح «السيرة» فى الأدب العربى يعنى ترجمة حياة فرد أو جماعة. والسيرة الشعبية العربية الدنيوية الخاصة بالأبطال والملوك تترجم للجماعة بينما السيرة الدينية الخاصة بالأولياء الصالحين تترجم للفرد. وهى تتسع اتساعا ليس من السهل تتبعه إلا لأصحاب الذاكرة المدربة تدريبا طويلا على الحفظ ومداومة الاسترجاع، وهى تكون شعرا كما تكون نثرا، وقد يمتزج فيها الشعر بالنثر. وهى، بذلك، تختلف عن السيرة الغربية فى طابعها الذى «يفرض نوعا من الاختصار، بل الجفاف فى الأسلوب»[٥].

وإذا توقفنا أمام المعمار الذى تبنى عليه السيرة الشعبية، فإننا نلحظ بعضا من عناصره مازال موجودا فى قصة الملك النعمان فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالقصة لم تفقد سماتها باعتبارها سيرة، فالنص(*) يذكر أن أبطالها «كان ما كان وعمه رومزان ونزهة الزمان والوزير دندان تعجبوا لهذه السيرة العجيبة وأمروا الكتاب أن يؤرخوها فى الكتب حتى تقرأ من بعدهم» (الليلة ١٧٤).

وقصة الملك النعمان، كأية سيرة عربية، تتناول حياة جماعة. هذه الجماعة هنا هى أسرة الملك النعمان، فتحكى عن ثلاثة أجيال من أبنائه: شركان الابن الأكبر فرومزان وضوء المكان ونزهة الزمان ثم حفيديه كان ما كان وقضى فكان. فهى ممتدة فى الزمان، تأخذ حلقة من حلقات الصراع البيزنطى الإسلامى، فهى من سير الحدود التى تناولت بطولات المسلمين فى مواجهة البيزنطيين.

والسيرة منذ بدايتها فى الليلة الستين تذكر قوة النعمان وجبروته، فقد كان:

«من الجبابرة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة وكان لا يصطلى له بنار ولا يجاريه أحد فى مضمار وإذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار. وكان قد ملك جميع الأقطار ونفذ حكمه فى سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد ودخل فى حكمه المشرق والمغرب» (٦٠).

ويصف النص ابنه شركان بأنه «اشتهر فى سائر الآفاق ففرح به والده وازداد قوة فطغى وتجبر وفتح الحصون والبلاد».

كان شركان ذا بأس شديد حتى إنه حين أسر وجنده قُيد بقيود من حديد فاغتاظ:

«وتنهد من شدة غيظه فانقطع الكتاف فلما خلص من الوثاق قام إلى رئيس الحراس وأخذ مفاتيح القيود من جيبه وفك ضوء المكان وفك الوزير دندان وفك بقية العسكر» (١١٨).

(*) النصوص المستشهد بها فى هذا البحث من ألف ليلة وليلة مأخوذة من طبعة «مكتبة المشهد الحسينى» سنة ١٩٧١. وقد أشرت للنصوص برقم الليالى داخل نص البحث.

وصورت السيرة الابن الأصغر لعمر النعمان بقوة لا تقل عن قوة أخيه؛ فقد أخذ فى حرب الروم «يرمى رءوسهم خمسة خمسة وعشرة عشرة حتى أفنى منهم عددا لا يحصى ورجالا لا تستقصى» (١٦٦). ولم يكن الحفيد كان ما كان بأقل شجاعة من أبيه وعمه فقد «شهد له الفرسان أنه أشجع أهل الزمان وقالوا لا يصح أن يكون سلطانا علينا إلا كان ما كان ويعود إلى ملك جده كما كان» (١٧١). وقد أشارت القصة إلى شجاعة رومزان بن عمر النعمان، فهو قد أصبح ملكا للروم واستطاع أن يهزم ابن أخيه كان ما كان ووزيره وجنده وأن يأسرهم.

وكما كتب على أبطال السير الاغتراب، فقد حدث ذلك لضوء المكان ولابنه كان ما كان. ولكن الحكاية الشعبية تغلبت على السيرة فحاولت أن تغير معالمها لتجعلها حكاية شعبية.

والحكاية الشعبية محاكاة فعل حدث أو يمكن أن يحدث أو يمكن للخيال أن يتقبل حدوثه. وحين يدخل الخيال عنصراً مهماً من عناصر الحكاية، يتقبل المتلقى أحداثها، وتدخل الحكاية عالم الأسطورة وعالم الخوارق وعالم العجب. ولقد تخففت سيرة الملك النعمان فى شكلها الجديد، باعتبارها حكاية شعبية، من الكثير من العناصر المهمة لبنية السيرة الشعبية.

انقسمت السيرة الشعبية إلى ثلاثة أنواع من حيث موقفها الفكرى والقومى؛ سيرة قبلية تمجد القبيلة وسيرة قومية تتحمس للعرب وتدافع عنهم بفخر وسيرة إسلامية تجعل للدين المكانة الأولى فيها، فالأبطال يدافعون عن المثل الإسلامى فى مواجهة الروم المسيحيين. وفى سيرة الملك النعمان تبدى أنها فى شكلها الأول سيرة إسلامية؛ إذ لم يعد للقبيلة دور كما أن العروبة لم تكن دافع الأبطال المقاتلين ضد الروم. ولقد كان اسم جنود المسلمين فى حرب الروم «شجعان المسلمين»، غير أن الدور الإسلامى فى الحكاية تقلص؛ ففى جميع الحروب التى قامت بين النعمان وأبنائه من جهة والروم من جهة أخرى لم يكن الإسلام دافعاً فيها وإنما كانت دوافع دنيوية؛ إما لمساعدة أحد ملوك الروم أو للانتقام منهم لشر فعلوه فى الملك النعمان أو أحد أبنائه. وكذلك كانت حروب ملوك الروم لدوافع دنيوية. ولقد اختفى دور الأسطورة فى السيرة فلم يعد لها ذلك الدور الكبير الذى يعد أحد أهم خصائصها.

واختفى من الحكاية الرجال المقدسون الصالحون والأولياء الذين كانوا يغلفون الأبطال ويوجهون خطاهم ويحرسونهم. فالرجل الصالح الجالس ينتظر قدوم البطل ليخبره بخبر يساعده فى خطاه. وكذلك الخضر عليه السلام الذى لعب دورا مهما فى حياة البطل فى أكثر من سيرة لم يعد له وجود. واختفى مع هؤلاء الرجال السحرة الذين كانوا يستخدمون الجن فى معاونة أعداء البطل.

يضاف، إلى ذلك، النبوءة التى لعبت دورا أساسيا فى حياة البطل لتعلن عن ميلاده أو تنبىء بمستقبله أو تقوم بتحذيره من مأساة قد تحدث له أو تخبر عن وفاته، قد اختفت أيضا. وليس فى السيرة غير خبرين يتحدثان عن المستقبل؛ أولهما تم فى إيجاز شديد كأنما لم يستطع راوى النص أن يتخلص منه؛ وهو خبر متصل بمستقبل كان ما كان قد جاءه إذ رأى فى منامه قائلا يقول له «أبشر فإن ولدك يملك البلاد وتطيعه العباد» (١٦٥).

كانت هذه رؤيا الموت تخبر عنه، وإن أخبرت بشىء آخر. فلم يكن نزهة الزمان فى حاجة لأن يخبر عن ابنه فهو قد ملكه قبل أن يموت، ولكنها كانت تخبر بنهايته.

أما الخبر الآخر، فقد كان حديثا عن مستقبل الطفل ساعة ميلاده يخبر به الراوى نفسه العارف بمستقبل الحكاية ومضمونها:

«هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب».

وعلى هذا، فالحكاية الشعبية قد «أنسنت» أبطال السيرة وأبعدتهم عن القوى الكونية المؤثرة فى تكوينهم وحياتهم. وقد أدى ذلك إلى أن يتحول الأبطال بعيداً عن الحرب إلى شخصيات واقعية لا تستطيع أن تتغلب على نوازعها. فالملك النعمان قد جاوزت فحولته حدود فحولة الفارس من الزواج بأربع، إذ كانت له ثلثمائة سرية وفرض لكل سرية ليلة سيبيتها معها وما يأتيها إلا بعد سنة كاملة. ولقد تعدى الملك النعمان واجبه باعتباره أبا وفارساً بأن أحب حبيبة ابنه وأصبح شغوفا بها، وحين أدرك أنه لن يصل منها إلى شيء أعطاها بنجا «لو شمه الفيل لرقد من السنة إلى السنة». فلما نامت وقع عليها وأزال بكارتها.

ولقد اهتزت روح الفارس فى شخصية شركان، إذ أصابته الغيرة من أخويه ضوء المكان ونزهة الزمان، فإنه حين علم بأن له أخوين صعب عليه ذلك ومضى إلى داره مهموما مغموما، تغير لونه، وأخذ جسمه فى الضعف وأصابه المرض. وحين سأله أبوه عن سبب ذلك أخبره بأنه كلما رآه يقترب من أخويه يصيبه الحسد ويخاف أن يزيد حسده فيقتلهما فيقتله والده على ذلك، ثم طلب من والده قلعة من القلاع يقيم فيها، فأعطاه النعمان قلعة دمشق.

ولقد تخلت نزهة المكان عن كان ما كان ابن أخيها ضوء المكان فشاركت زوجها فى مؤامرة لقتله.

هذا بالإضافة إلى حدث مهم وهو زواج شركان من أخته نزهة الزمان، وقد أخرج هذا الحدث أبطال السيرة عن دورهم البطولى إلى أن يتصرفوا بالشكل الذى يتلاءم مع تحولهم إلى أبطال حكاية شعبية. لقد كان هذا الحدث مبعدا انتباه المتلقى من عالم البطولة إلى أن يدخل إلى دور القضاء والقدر الذى بنى عليه عدد غير قليل من الحكايات الشعبية، ولكى يستمر هذا الدور المغرب تنجب نزهة الزمان من أخيها ابنا يسمى تعبيرا عن الحدث «قضى فكان».

وإذا كان الأبطال قد «أنسنوا» وتحولوا إلى عالم الواقع، فإن شخصية البطل المصاحب الذى يعد جزءاً أساسيا من بناء السيرة الشعبية ولا غناء عنه لحياة البطل، قد فقد أهم ملامحه. فلم يكن لشركان بطل مصاحب يصطفيه. وكان الوزير دندان يلعب دور الوزير المخلص للأسرة كلها، ولكنه لم يكن البطل المصاحب بالصورة التى عرفت عن السيرة. لقد كان هو الذى نصح الملك النعمان بأن يفتض بكارة إبريزة الرومية بأن يعطيها البنج حتى تفقد وعيها ويسهل عليه ذلك. ثم شارك فى حروب شركان وضوء المكان والحفيد كان ما كان. ولم يكن هناك وضوح خاص فى سيرته؛ فلم يكن البطل الذى يشد الانتباه مثل «محمد البطال» فى سيرة ذات الهمة أو «جمال شيحة» فى سيرة الظاهر بيبرس. وبرزت شخصيات مصاحبة لضوء المكان مثل الزبال الذى أنقذ ضوء المكان وقام بعلاجه حتى شفى. ولم يكن هذا الزبال بطلا ولا علاقة له بالبطولة؛ فهو شخصية من شخصيات الحواديت التى تقدم الرجال الطيبين الذين يقومون بدور فى مساعدة أبطال الحكايات الشعبية. وقد ظهرت شخصيات كان يمكن أن تنمو لتصبح أبطالا مساعدين لكان ما كان غير أنها كبتت ولم تنم.

ومثل ذلك حدث لاغتراب البطل؛ فشركان كانت غربته اختيارية ليصبح أميرا بدمشق، ولم تظهر فى هذه الغربة أية معاناة ولم تمتد لتعرف الجماعة ببطولته، فهو قد ظهر منذ بداية الحكاية بطلا لا يشق له غبار. وكانت غربة أخيه ضوء المكان غربة مذلة عانى فيها معاناة واقعية لشخص فقد أهله فلم يدر كيف يتصرف، وانتهى به الأمر إلى المرض وإلى فقد أخته، وحين عاد إلى أهله لم

يعد إليهم بطلا وإنما إنسان مفكر تعرفت عليه أخته من خلال صوته وهو ينشد الشعر بكاء على نفسه وعلى أخته. ولعل الوحيد من بين أسرة الملك عمر النعمان الذى فرضت عليه الغربة وأثبت فيها بطولته هو حفيده «كان ما كان»؛ فهو بعد أن فقد ملكه وأهانه ساسان زوج عمته خرج ليثبت وجوده ويقطع الطريق، غير أن حركة القص هنا كبتت لتلائم مسار الحكاية الشعبية.

*

ولعل العناصر السيرية التى فرضت نفسها على راوى الحكاية، فلم يستطع أن يتخلص منها وأبقاها، تتمثل فى ثلاث شخصيات:

الشخصية الأولى، هى شخصية إبريزة الأميرة الرومية التى التقاها شركان فى أرض الروم وهو يحاربهم.

لقد مثلت هذه الفتاة شخصية المرأة البطل التى امتلأت بها روايات السير الشعبية العربية. وترى سهير القلماوى أن مريم الزنارية من الشخصيات النادرة فى (ألف ليلة وليلة) فى قيامها بدور المرأة المحاربة[٦].

وتعد شخصية إبريزة فريدة بين شخصيات حكايات (ألف ليلة) جميعا؛ فهى قد مثلت دور المرأة البطل. لقد وجدت نساء كثيرات فى سيرة ذات الهمة فى معسكر أعداء المسلمين يقمن ببطولات خارقة فى مواجهتهم، وكان عداؤهن للمسلمين مستمراً. كما وجدت شخصية المرأة المحاربة التى تلعب دورا فى مواجهة البطل ومعاداته. وكان على البطل أن يقوم بالعبور لإثبات بطولته أمامها حتى يحصل عليها. واجه ذلك أبو زيد الهلالى سلامة والسلطان حسن بن سرحان ومحمد بن عبدالوهاب ومحمد البطال. وواجهه هنا، فى هذه السيرة، شركان. بدأت قصته مع هذه الأميرة حين أرسل الملك النعمان ابنه شارلكان لمساعدة إفريدون ملك القسطنطينية لمحاربة حروب ملك قيسارية. وحين وصل ليلا نام على ظهر جواده فسار به بعيدا، فاستيقظ ليجد نفسه قد دخل غابة من الغابات وقد أشرف القمر على مرج من مروج الجنة، فنظر شركان فرأى فيه ديرا ومن داخل الدير قلعة ورأى فى وسطها نهرا يجرى الماء منه إلى تلك الرياض وهناك فتاة بين يديها عشر جوار كلهن أبكار. كانت الفتاة كأنها البدر عند تمامه. أخذت الفتاة تلعب مع الجوارى لعبة المصارعة فغلبتهن جميعا وأوثقتهن ثم جاءت إلى العجوز «شواهى ذات الدواهى» وأرادت مصارعتها فغلبتها فدعا الله أن تغلب العجوز وفتلا غلبتها الفتاة. تصور شركان الفتيات رزقاً له فتقدم إلى الفتاة التى تقبلته ودخلت معارك من أجله اكتشفت فيها بطولته. وأنهت الفتاة المهمة التى جاء شركان من أجلها، وهى محاربة والدها، وأخبرته بأن هذه مؤامرة من إفريدون لتدمير عسكره انتقاما من أبيه. فرجع وحده على وعد بلقائه وفى الطريق التقى بفارس ملثم معه مائة فارس وتم النزال بين الأبطال حتى التقى شركان بقائد الجماعة المعادية وقد أسر عددا كبيرا من رجال شركان. وقد استمر الصراع بين البطلين مدة ثلاثة أيام انتصر بعدها شركان. وعرف ساعة انتصاره أنها إبريزة. لقد عبر البطل طريقه إلى المرأة البطل وكان بذلك مستحقا لها. غير أن الحكاية لم تتم بطولة هذه المرأة وأبقتها فى قصر الملك ليغتصبها فتحمل منه ثم تفر إلى أهلها وفى الطريق يقتلها العبد الذى كان يرافقها بعد أن تنجب ابنا. فى هذه اللحظة يكون والدها قد جاء بحثا عن ابنته فيجدها مقتولة ويحمل الطفل.

هذا الطفل يصبح ملكا على قيسارية لتظهر به شخصية تكررت فى أكثر من سيرة من السير الشعبية؛ ابن المرأة الأجنبية الذى يربى بعيدا عن والده فيصبح ملكا ويعود لملاقاة أبيه. فعرنوس ابن أميرة من جنوة هو نفسه ابن معروف بن حجر العربى المسلم. لقد فقدته أمه كما فقده أبوه وعاد بعد ذلك ملكا يحارب المسلمين

ولم يستطع أن يقف أمامه في حربه سوى والده. وكان لعنترة أيضا ابن من أميرة أجنبية.

لقد التقى ابن هذه الأميرة بابن عمه كان ماكان في ساحة المعركة وانتصر عليه. وحين جاءت ساعة قتله اكتشف أنه ابن أخيه. تم هذا اللقاء سريعا؛ فالحكاية لا تريد أن تحذف هذا الموقف لأنه يخدم حركة الحكاية.

وإذا كانت شخصية المرأة والابن البطل الأمير على بلاد الروم عنصراً فنيا أدخله الراوي الشعبي بطريقته في الحكاية وغير كثيرا من تفاصيلها؛ فإن شخصية «شواهي ذات الدواهي» كانت الشخصية الأساسية في الحكاية التي لم يستطع أن يغير معالمها؛ فهي شخصية لا مثيل لها في (الليالي)[7]. إنها تمثل شخصية عدو البطل في السيرة الشعبية. اختار لها راوي السيرة اسما مشتقا من شكلها وسلوكها، فهي التشوه والدهاء، لتكون بذلك شخصية متكاملة معبرة عما وضعت له. لقد صورت شواهي ذات الدواهي بأنها :

«كاهنة من الكهان متقنة للسحر والبهتان عاهرة ماكرة فاجرة غادرة ولها فم أبخر وجفن أحمر وخد أصفر لوجه أغيش وطرف أعمش وجسم أجرب وسقر أشهب وظهر أحدب ولون حائل ومخاط سائل لكنها قرأت كتب الإسلام وسافرت إلى بيت الله الحرام كل ذلك لتطلع على الأديان وتعرف آيات القرآن ومكثت في بيت المقدس سنتين لتحوز مكر الثقلين فهي آفة من الآفات وبلية من البليات فاسدة الاعتقاد ليست تدين لدين تنقاد وكانت أكثر إقامتها عند ولدها حردوب ملك الروم لأجل الجواري الأبكار لأنها كانت تحب السحاق وإن تأخر عنها تكون في انمحاق وكل جارية أعجبتها تعلمها الحكمة وتسحق عليها الزعفران فيغشى عليها من فرط اللذة مدة من الزمان» (الليلة ١١٢).

لقد حملت طاقة الشر في السيرة؛ فهي العنصر الأساسي المحرك لأحداثها المهمة. لقد قتلت الملك عمر النعمان بالسم، وقد خدعته بتقواها وبالنساء اللائي حملتهن إليه، كما أنها قتلت ابنه شركان. فقد أمنها ووثق فيها هو وأخوه ضوء المكان، وقد ذهبا لحرب الروم للانتقام منها فدخلت معسكرهم على أنها واحدة من رجال الله الذين يعلمون الغيب. وكانوا يرجعون انتصاراتهم إلى بركتها وقد لبست لبس الزهاد وتزيت بزى الرجال العابدين. وقد أنكرها الوزير دندان ونفر منها قلبه لأنه لا يعرف للمتنطعين في الدين غير المفاسد، وطلب من المسلمين أن يتركوه لأنه ـ أي شواهي ذات الدواهي المتنكرة ـ من المطرودين من رحمة رب العالمين (ليلة ١٢١). فلم يستمع إليه شركان وعد ذلك ظنا فاسدا وغيبة مذمومة. وكان من نتيجة ذلك أن أمن على نفسه منها، فدخلت عليه وهو مستغرق في نومه وأخرجت خنجرا مسموما وجردته على رقبته وذبحته. ولم تتوقف ذات الدواهي عن أفعالها حتى صلبها حفيدها رومزان على باب بغداد.

*

وإذا كانت شخصية شواهي ذات الدواهي قد بقيت من شخصيات السيرة، فإنها لم تخل أيضا من حذف واختصار أو «ضغط» في السرد حتى تكون حركة الحكاية سريعة لا تتوقف عند التفصيلات الطويلة التي عرفت بها السيرة، وإنما يتحرك السرد حركة تحكي وتواصل الحكي، ولو أدى انتقال السرد من موقف إلى آخر إلى القفز على المناطق الخاصة بمطولات السرد السيرية. فالحكاية بدأت بأبطال متكاملين ملك في مجده وابن في قمة شجاعته متخطية بناء السيرة الذي يقدم الأبطال وأزمتهم ليرفعهم بعد ذلك إلى قمة المجد والشهرة. فعالم النعمان عالم نساء مع قوته، وهذا ما اهتمت به الحكاية. وحين انتقلت إلى ابنه ضوء المكان

تركت عـالم البطولة تمامـا إلى حكايات الواقع عن سقطته بعد أن ترك والده. وجاءت بطولته بعد ذلك مباشرة فى حربه للروم مفاجأة تكشف عن أن أشياء كثيرة قد اختزلت خلال السرد الجديد لها ضمن حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ فقد ظهر لا يقل شجاعة عن أخيه. ثم أدخلت نزهة الزمان عالم الجوارى لتقدم صورة لها تراها عالمة. هذه الصورة لا يستفاض فيها فى السير الشعبية وإنما تذكر بشكل موجز وموح بالمعرفة. أما الحكاية فقد أفاضت فيها بشكل يجعلها عملاً مكتوبا لا علاقة له بالأدب الشفوى. وعادت الحكاية لتكرر الموقف نفسه مع جوارى شواهى ذات الدواهى حين ذهبن إلى الملك عمر بن النعمان ليكشفن له عن علمهن. وفى حكاية قضى فكان وخروجه من القصر ومن بغداد. فبعد أن ضايقه زوج عمته وحاول أن يحرمه من حبيبته قضى فكان قرر أن يشرد نفسه عن بلادها حتى يموت أو يحظى بمراده، والتقى فى الطريق ببدوى يقطع الطريق. ثم قابل كهرداش قاطع طريق آخر كان قد سرق حصانا من شواهى ذات الدواهى وهو نفسه حصان أبيه الفاتون، ومات قبل أن يصل كهرداش إلى أهله. لم يكن فى اللقاءين أى امتداد فى حياة كان ما كان. فاللقاءان بدءا وانتهيا فى عملية سرد سريعة، لم يكن لها هدف إلا إتمام حكاية كان ما كان مع زوج عمته ساسان وابن عمته ليصل بالحكاية إلى النهاية.

وقد تمت عملية القطع السردى لأحداث واختصارها لتبعد عن طريقة السرد السيرى. تذكر الحكاية أن كان ما كان حين خرج لغزو الروم وأخذ الثأر منهم وقع فى الأسر. تم ذلك دون مقدمات أو وصف لما حدث؛ فقد قطعته الحكاية واختزلته. ولكى يكون ذلك طبيعيا فى عملية السرد تذكر الحكاية أن ذلك «تم بعد أمور يطول شرحها كما يظهر من السياق»، ولم يظهر من السياق ما يكشف عما حدث.

ولعل أهم ما يميز سيرة الملك النعمان فى دخولها عالم الحكاية الشعبية هو الحدث المركز الذى تحركت فيه الأحداث. فجميع السير الشعبية ذات الطابع الإسلامى تنطلق من عالم البطولة للدفاع عن المثل الإسلامى والمسلمين، غير أن هذه السيرة بنيت على حدث كان مركز الصراع فيها. ولعب دورا مهما فى تجربة التعرف بين الأبطال التى كانت تتم فى لحظات مأساوية. هذا الحدث المركز هو الخرزات الثلاث.

بدأت السيرة برسالة من الملك إفريدون للملك النعمان يطلب منه أن يساعده فى محاربة حردوب ملك قيسارية. وكان من أسباب العداوة بين إفريدون وحردوب أن أحد ملوك العرب قد وجد فى بعض الفتوحات كنزا للإسكندر الأكبر فيه أموال لا تعد ولا تحصى، ومن جملتها ثلاث خرزات على قدر بيض النعام وتلك الخرزات من أغلى الجوهر الأبيض الخالص الذى لا يوجد له نظير، وكل خرزة منقوش عليها بالقلم اليونانى أمور من الأسرار ولها منافع وخواص كثيرة، ومن خواصهن أن كل مولود علقت عليه خرزة منها لم يصبه ألم مادامت الخرزة معلقة ولا يحم ولا يسخن. وأرسل ملك العرب هذه الهدايا إلى الملك إفريدون عن طريق البحر فتعدى عليها قطاع الطرق وفيهم عساكر صاحب قيسارية فأخذوا جميع التحف والأموال ومن بينها الخرزات الثلاث (٦٢).

استجاب الملك النعمان لحليفه إفريدون وأرسل ابنه شركان على رأس جيش لتأديب الملك حردوب صاحب قيسارية.

وحين التقى ابنه بإبريزة ابنة حردوب وأحبته أخبرته أن هذه مؤامرة على أبيه. ليدخل جيشه أرض إفريدون ويقوم لتطويق الجيش وتدميره انتقاما من الملك عمر النعمان. فقد أرسل الملك حردوب هدية إليه خمس جوار كانت من بينهن صفية ابنة الملك إفريدون. ولم يكن الملك

حردوب يعلم حين أرسلها أنها ابنته. وحين علم إفريدون أن ابنته أصبحت جارية عند الملك النعمان أرغى وأزبد وقرر أن ينتقم منه. أما الخرزات الثلاث، فقد وهبها الملك حردوب لابنته إبريزة (٦٦). وحين التقت إبريزة بالملك النعمان قدمت له الخرزات الثلاث فأعطى كل ابن من أبنائه خرزة، غير أن شركان رمى الخرزة من غضبه حين علم بأن والده قد أنجب توأما. ولما التقى بإبريزة طلبت منه أن يهبها الخرزة التى أعطاها له والده (٦٧).

وهنا تلعب الخرزة دورا حيويا فى الحكاية. فلقد بيعت نزهة الزمان جارية لأخيها شركان الذى لم يكن يعرفها، ودخل عليها فعلقت منه فى تلك الليلة، وأعلمته بذلك ففرح فرحاً شديداً، وبعد أن أكملت حملها أنجبت بنتا. وكان من عادتهم أن يسموا المولود فى اليوم السابع، فجاءها ليرى ابنته ويسميها وانحنى ليقبلها فوجد فى عنقها خرزة من الخرزات الثلاث التى جاءت بها الملكة إبريزة، فلما عاين الخرزة أدرك عمق المأساة التى حدثت له. لقد غاب عقله واشتد به الغيظ وارتجف قلبه ولحقه الارتعاش وأطرق برأسه فى مرارة وغاب عن الدنيا فلما أفاق صار يتعجب. وأبلغ نزهة الزمان أنها أخته فلما عرفته غابت عن صوابها وبكت ولطمت وجهها وقالت قد وقعنا فى ذنب عظيم. ولقد خفف من وقع المأساة أنه لايد لهما فيما حدث فهذا قدر الله علينا لأمر أراده (٨٧، ٨٨).

وقد أنهت الخرزة الثالثة ـ التى أخذتها إبريزة ـ الصراع بين الملك رومزان وابن أخيه كان ما كان. فإنه بعد أسره قرر رومزان أن يقتله ولكن جاريته ومربيته التى كانت تصاحب أمه ساعة ولادته أخبرته أن كان ما كان أخوه، وحتى يصدق كلامها أخبرته بالخرزة التى حفظتها أمه له.

وقد ربته هذه الجارية وعلقت له الخرزة. ونفذت ما أمرها به الملك حردوب من أن تخفى أمره. وهى ترى أنه آن الأوان أن يعرف الحقيقة حتى لا يقتل أخاه. ثم لاحت من الجارية التفاتة إلى رقبة الأسير فوجدت الخرزة معلقة على رقبة السلطان كان ما كان فعرفتها فصاحت صيحة دوى لها الفضاء، فقد زاد فى تلك الساعة يقينها، وبالتالى تأكد لرومزان أن كان ما كان هو ابن أخيه وأن والده هو الملك عمر النعمان (١٧٢).

والدور الذى لعبته الخرزات فى عملية التعرف هنا ـ وفى دورة الحكاية من البداية إلى النهاية ـ على الخرزات الثلاث، يجعل «سيرة النعمان» تتحول إلى «حكاية الخرزات الثلاث».

ولعل من أهم العناصر التى تداخلت فى سيرة الملك النعمان لتجعلها حكاية ملائمة لبنية السرد القصصى فى (ألف ليلة وليلة) هو تداخل القص. فـ (ألف ليلة) عرفت بالقص المنتشر أو استمرارية القص؛ وهو أن تحكى حكاية ثم تدخلها فى حكاية وتدخل الحكاية بعد ذلك فى حكاية أخرى؛ استمرارية القص الذى تعبر عنه كلمة شهرزاد فى نهاية كل قصة مقارنة بين ما حكته وما تريد أن تحكيه حتى يستمر خط حكاية (الليالى) لا ينقطع ويأتى ذلك على لسانها أو على لسان شخصية من الشخصيات «فما هذه الحكاية بأعجب من حكاية... أو ما هذا بأعجب من حديث...». وتدخل قصة «العاشق والمعشوق» فى ذروة شعور ضوء المكان بمأساة قتل أخيه.

فبعد أن أصابه الضجر والهم والأحزان وهو يتشاور مع وزيره أياما وليال فى أمر القتال، فقال لوزيره:

«إنى اشتهى سماع أخبار الناس وأحاديث الملوك وحكايات المتيمين لعل الله يفرج ما بقلبى من الهم الشديد ويذهب عنى البكاء والعديد».

وينتقل الحكى فى لحظة مرتفعة فى حدتها الحربية فى حكاية الملك النعمان ليكسر الإيقاع بحكاية العاشق والمعشوق. وتتحول هذه الحكاية من فرع إلى صلب

كامل فى حكايات (ألف ليلة وليلة)، فتأخذ من الليالى حوالى ستاً وثلاثين ليلة.

تبدأ الحكاية بزواج الملك سليمان وإنجابه ابنا سماه تاج الملوك. ولما كبر خرج إلى الصيد والتقى بشاب يسمى عزيز. ويحكى عزيز حكايته مع ابنة دليلة المحتالة. وتنتهى مأساة عزيز بفقد رجولته وحمله صورة ادعت الفتاة أنها لأختها. فتبدأ قصة تاج الملوك مع دنيا ابنة الملك شهرمان وتنتهى القصة بزواج تاج الملوك فيها لتعود إلى الحكاية مرة ثانية.

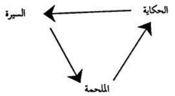
وفى الليلة الثامنة والستين بعد المائة، يخرج كان ما كان إلى البرية تاركا قصره فيلتقى شاباً اسمه صباح يحكى له قصته، وتنتقل الحكاية إلى أخرى، وهى حكاية كهرداش، ويعود السرد الحكائى إلى كان ما كان. ويتوقف ليحكى حكاية على لسان جارية من الجوارى إلى كان ما كان. وهى طرفة موضوعها حشاش افتقر فصار يمشى فى الأسواق، فذهب إلى الحمام وأخرج قطعة حشيش وبلعها. وتختم الحكايات الثانوية داخل الحكاية الأم حين قبض على البدوى الذى عذب نزهة الزمان فإنهم حين أرادوا قتله سألهم إن حكى لهم حكاية عجيبة هل يعفون عنه؟ فقص الحكاية لتكون سببا فى قتله.

إن هذا الحكى الممتد كان لمحاولة تحويل السيرة إلى الحكاية الشعبية.

*

وهنا يبقى سؤال: إذا كانت «حكاية الملك النعمان» فى أصلها سيرة فلماذا تحولت إلى حكاية؟

إن دخول الحكاية إلى السيرة أو العكس ليس بمستغرب وليس فريدا فى هذه السيرة. فالسرد القصصى فى التراث الشعبى له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص فى التعقد بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحول القص إلى سيرة. وقد يتم تكسر السيرة سريعا لتتحول إلى ملحمة. وقد لا تتحول إلى ملحمة فى تكسرها وإنما تعود للبذرة الأولى وهى الحكاية.



هذه الدورة تمثل دورة الحياة للحكاية الشعبية. وطبيعى أنه ليست كل حكاية تتطور إلى سيرة، كما أن كل سيرة لا تدخل فى ميدان التطور لتصبح ملحمة، ولكن السيرة بالقطع تتحول إلى حكاية أو تمتص قبل عملية التحول لتدخل عالم سيرة أخرى.

إن الفيصل فى ذلك هو الظرف التاريخى المرتبط بالحس القومى الذى يحدد حركة القص وعملية التحول.

لقد ولدت هذه السيرة إبان القوة العباسية. وقد كان الصراع العربى/ الرومى على أشده فى تلك الفترة. هذا العصر يعد قمة عصر القص فى الأدب العربى. لقد كان عصر الغناء قد انتهى تماما ودخل الشعر الرسمى دائرة البلاط وخاصة المثقفين، واحتل القص فى حياة الجماعة الشعبية مكانا كبيرا، وعرفت قصص خاصة بأبطال الثغور مثل عبدالوهاب بن يخت وأبى محمد البطال. وقد بنيت قصص كثيرة عن هؤلاء الأبطال تحمس لها جمهور العامة، ووجد القصاص فيها لذة التأثير على السامعين

الذين كانوا يشعرون بالراحة لوجود مثل هؤلاء الأبطال. وهنا أخذت تتخلق السيرة من حكايات هؤلاء الأبطال. ولما كان التاريخ حيا والمعارك مازالت دائرة وليس فى خلفاء بنى العباس من يمكن أن يكون بطلا للجماعة ففى صحوة التاريخ لا تستطيع الجماعة أن تجعل من خليفة معاصر لها تعرف أخطاءه بطلا من أبطال سيرها. وهنا عادوا إلى الماضى فكانت سيرة الزير سالم / الذى شك فى تاريخه حية تمثل بطولة جماعة منهم ـ تغلب ـ وكان عنترة الذى يمثل بطولة مجهولة ولكن إمكان حدوثها قائم ممثلا ـ لبنى عبس ـ وفخرا للعدنانيين، فى غياب الخليفة العربى الممثل لقوتهم.

هنا خرجت سيرة الملك عمر النعمان، بلازمان. وكان خروجها بلا زمان عاملا مهما من عوامل تكوينها وأيضا من عوامل نهايتها. فالملك النعمان لا وجود له فى تاريخ الأمة العربية. وتستطيع السيرة أن تضيف إليه القوة أو الضعف دون أن تكون هناك تهمة موجهة إلى الراوى أو إلى الجمهور. ومن هنا انطلق الخيال يمزج الواقعى بالخيالى ويدخل فى الحكاية أحاسيسه تجاه حرب الروم، بقطع النظر عن تاريخيتها.

كانت هذه السيرة مخالفة لواقع السير المتخلقة فى عصرها أو التى تخلقت بعدها بأن جميع السير العربية لها علاقة ما بالتاريخ، فإما أن أبطالها وجدوا بالاسم فعلا أو أنه يشك فى وجودهم.

وحين تحرك الزمن وتغير الواقع التاريخى للمنطقة، لم يكن للسلطة المركزية فى بغداد تأثير ضار على الجماعة بل على العكس تحول خلفاء بنى العباس إلى قوة روحية لهم أكثر مما هم قوة دنيوية. وقد ازداد الصراع العربى الروحى حدة. وازداد القص قوة وتعقيدا فى التعبير عن بطولة الجماعة. وفى أرض الشام التى تمثل حركة الإبداع لهذه السيرة، فقدت السيرة علاقتها بالجماعة، وأخذ التحول نحو الأبطال الذين كان لهم اسم فى عالم بطولتهم. وكان على الرواة أن يتغنوا بأمجاد رجالاتهم من القيسية.ـ وهذا ما أدى إلى ظهور سيرة ذات الهمة. وقد رويت ذات الهمة وتشكلت السيرة من قصص البطولات التى رويت لفترات طويلة وتكررت روايتها حتى أصبحت جزءاً من حياة الجماعة الشعبية.

وأرجو ألا يتطرق إلى الذهن أنى أقصد أن السيرة تاريخ أو لها علاقة بالتاريخ، وإنما هى التاريخ الذى تتمناه الجماعة لها. فالجماعة فى السيرة الشعبية تصنع التاريخ بطريقتها. وليس المهم أن يكون ما يحدث فى السيرة قد حدث فى الواقع، ولكن المهم أنه قد حدث فى الذهن. ومن هنا، كان المؤرخون يهاجمون السير الشعبية لأن الجماعة الشعبية تراها تاريخا حقيقيا. وفى الحقيقة، لقد وجدت الجماعة نفسها وتاريخها فى السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبدا فى التاريخ المدون المحقق، الذى بدوره كثيرا ما يلجأ إلى الحكايات الشعبية التى كانت البذرة الأولى للسيرة. ففى رواية عن البطال قال:

«انفردت مرة ليس معى أحد من الجند وقد سمطت خلفى مخلاة فيها شعير، ومعى منديل فيه خبز وشواء فبينما أنا أسير لعلى ألقى أحدا منفردا أو اطلع على خبر، إذ أنا ببستان فيه بقول حسنة، فنزلت وأكلت من ذلك البقل بالخبز والشواء مع النقل، فأخذنى إسهال عظيم قمت منه مرارا. فخفت أن أضعف من كثرة الاسهال، فركبت فرس والاسهال مستمر على حاله، وجعلت أخشى إن أنا نزلت عن فرسى أن أضعف عن الركوب، وأفرط بى الاسهال فى السير حتى خشيت أن أسقط من الضعف. فأخذت بعنان الفرس ونمت على وجهى لا أدرى أين يسير الفرس بى، فلم أشعر إلا بقرع نعال على بلاط، فأرفع رأسى فإذا دير وإذا قد خرج منه نسوة بصحبة امرأة جميلة جدا، فجعلت تقول

بلسانها: أنزلنه، فأنزلننى فغسلن عنى ثيابى وسرجى وفرسى، ووضعننى على سرير وعملن لى طعاما وشرابا فمكثت يوما وليلة مستويا، ثم أقمت بقية ثلاث أيام حتى ترد إلى حالى، فبينما أنا كذلك إذ أقبل البطريق وهو يريد أن يتزوجها، فأمرت لفرسى فحول وعلق على الباب الذى أنا فيه وإذا هو بطريق كبير فيهم وهو إنما جاء لخطبتها، فأخبره من كان هنالك بأن هذا البيت فيه رجل وله فرس فهم بالهجوم على فمنعته المرأة من ذلك وأرسلت تقول له: إن فتح عليه الباب لم أقض حاجته، فثناه ذلك عن الهجوم على، وأقام البطريق إلى آخر النهار فى ضيافتهم ثم ركب فرسه وركب معه أصحابه وانطلق. قال البطال قال البطارقة: فنهضت فى إثرهم فهمت أن تمنعنى خوفا على منهم فلم أقبل، وسقت حتى لحقتهم. فحملت عليه فانفرج عنه أصحابه، وأراد الفرار فألحقه فأضرب عنقه واستلبته، وأخذت رأسه مسمطا على فرسى، ورجعت إلى الدير، فخرجن إلى ووقفن بين يدى، فقلت اركبن، فركبن ما هنالك من الدواب وسقت بهن حتى أتيت أمير الجيش فدفعتهن إليه، فنفلنى ما شئت منهن فأخذت تلك المرأة الحسناء بعينها فهى أم أولادى»[٨].

والغريب أن يذكر هذه الحكاية الإمام ابن كثير على أنها من تاريخ البطال دون أن يشكك فيها، بينما يهاجم فى حديثه نفسه عن البطال سيرة ذات الهمة التى يمثل واحدا من أهم أبطالها. فهو يرى أن «ما يذكره العامة عن البطال من السيرة المنسوبة إلى ذات الهمة والبطال والأمير عبدالوهاب والقاضى عقبة فكذب وافتراء، ووضع بارد وجهل وتخبط فاحش لا يروج ذلك إلا على غبى أو جاهل ردى. كما يروج عليهم سيرة عنترة المكذوبة، وكذلك سيرة البكرى والدنف وغير ذلك»[٩].

ولقد سقط من جميع النصوص المطبوعة حديثا التى روت الحكاية لحظة المصارعة التى تمت بين إبريزة وشركان وأوقعته فيها. كان واضحا أن هذا تم سهوا من الطباعة وليس شيئا يرد إلى الراوى، برغم أن أحمد رشدى صالح - فى طبعة دار الشعب - لم يحاول أن يكمل هذه السقطة. لقد أشارت الحكاية إلى موقف المصارعة بما يدل على أنه سقط من النص، فإنها حين رأت شركان الذى هزمته فى المصارعة يجندل الأبطال «عظم قدر شركان عندها وعرفت أنها لم تصرعه حين صرعته بقوتها بل بحسنها وجمالها» (الليلة ٦٦). وتذكر جاريتها فى نهاية الحكاية وهى تروى ما حدث بين شركان وإبريزة لابنها:

«كان أخوك الملك شركان قد تقدم على الجيوش وانعزل وحده عن عسكره فوقع عند أمك إبريزة فى قصرها، وكنا قد نزلنا وإياها للصراع فصادفنا ونحن على تلك الحالة فتصارع مع أمك فغلبته لباهر حسنها وشجاعتها» (الليلة ١٧٢).

وما حدث للبطال مع المرأة الرومية يتكرر فى سيرة الملك النعمان، ويستبدل البطال بشركان وتسمى الفتاة إبريزة، فهى تصارع صاحباتها وتوثقهن ثم تصارع الصحصاح وتغلبه ثلاث مرات. تصور السيرة لحظة الصراع فى صورة جنسية جمالية فهى قد نادته:

«يا مسلم تقدم قبل أن يهجم علينا الصباح بنوره الوضاح وكان عليها قميص مقصّب مطرّز بالذهب ولها أربعة عشر ذؤابة تتحدر على أكتافها ثم على الكفل يذهل من له نظر، وهو يحكى ظلام الليل إذا غسق لها عنق كأنه الغزال الأحور والشعر عليه ينحدر

كأنها عقارب، إذا لسعت العشاق لا ينفع من لسعها ترياق، وتعصبت بعصابة من الجوهر وهى على جبينها تزهر، والصحصاح حين نظر إلى جمالها تحير، لأنه رآها فتنة لأهل الأرض فى طولها والعرض، فحمل عليها وهو محترس على أخذها، وقد تعلقت به وتعلق بها، فما هى إلا وقد وقعت يده على خصرها فغاصت أنامله فى طيات أعكانها، وهبت عليه روائح المسك من أردافها وإذا ببطيخة عبيدى تحت تكة سروالها عند ذلك استرخت بعضاه وقل حيله وقواه وزادت لوعته وبلاه، وبقى فى مقام الحيرة والخطر، وتأوه وبان لها منه التقصير، وعلمت أنه بطل نحرير، ولكن ما حصل له ذلك إلا ببركة الشيخ الكبير، عند ذلك أسرته وبقى فى يدها مثل الزعفة فى الريح العاصف وصار يهتز كأنه الولهان الخائف. قال الراوى: ثم رفعته وأبقته إلى الأرض، وقعدت على صدره بكفلها فغاب الصحصاح لما أحس بذلك الكفل الذى كأنه تل من رمل أو جبل»[١٠].

لا أظن أن الحذف الذى تم فى (ألف ليلة وليلة) لهذا الحدث كان مقصودا. ولا أظن أن التصوير الجنسى كان له دخل فى ذلك أيضا. فرواة (ألف ليلة) وكذلك علماؤنا القدامى لم يكونوا يرون فى ذكر الجنس فى كتبهم عيبا أو عارا؛ فابن قتيبة يذكر:

«وإذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم وإنما المأثم فى شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب»[١١].

وتتحول إبريزة إلى ألوف حتى يغادر الصحصاح بلاد الروم لتأخذ إبريزة طريقا آخر مختلفا عن ألوف.

وإذا كانت ألوف قد ورثت إبريزة وتوسعت صورتها، فكذلك ورث عقبة شخصية شواهى ذات الدواهى. لقد تكاملت صورة الشر فيه بحيث لم تعد شواهى بجوار عقبة إلا الشخصية الأولية التى تخلقت منها صورة عقبة. وصورة شواهى فى شكل حكاية عمر النعمان فى (ألف ليلة وليلة) قد تقلصت صورتها الشريرة عن الصورة التى رسمت لعقبة. لقد جعلت ميلاده خارقة من خوارق البشر فإن أمه عالية حين كانت حاملا به :

«نامت فرأت فى منامها ولذيذ أحلامها كأن الأرض تزلزلت وخرج من الأرض شخص أعور يطير من عينيه الشرر شنيع المنظر وعلى وجهه حية رقطاء، وإن ذاك الشخص أقبل على غالية ومد يده إلى بطنها، وقال إن تقربه على إبليس عند قدومه ويفرح الكفر بحضوره، فلقد تعكست الأرض عند نزوله، ولقد سمعت من الذين يسترقون السمع بأنك ألعن أهل زمانك وأخبث أهل الأرض وإن إبليس مشتاق إليك وسيطرح مصائبه عليك، وهو ينادى: واشوقاه إلى الخناس فتنة الناس الوسواس، ثم نادى يا غالية أكرمى مثواه، فإنه قرة عينى أيها الحرة، وهو شريك أبو مرة»[١٢].

وإذا كان عقبة قد ورث شخصية شواهى ذات الدواهى، فإن (ألف ليلة وليلة) قد احتفظت بصورتها الفريدة باعتبارها امرأة قادرة على صناعة الشر تقف بجوار أبطال الشر فى السير الشعبية؛ عقبة وجوان وسقرديس ودليلة المحتالة.

وعلى كل، فإذا كانت سيرة ذات الهمة قد امتصت سيرة الملك النعمان فإن (ألف ليلة وليلة) جعلت السيرة فى الحكاية الشعبية، فجمدتها واحتفظت بمعالمها سيرة شعبية كان يمكن أن تضيع.

الهوامش :

(١) انظر : مقدمة كتاب **ألف ليلة وليلة من أصوله العريقة**. تحقيق وتقديم : محسن مهدى، ليدن : بريل، سنة ١٩٨٤، ص٤٥.
(٢) المرجع نفسه. ص١٣.
(٣) **Heroic epic & Saga; ed., Felix, J. Oinas. Bloomington. Indiana University Press, 1978. «p. 144».**
(٤) **Ibid.**
(٥) ألكثاندر هجرتي كراب. **علم الفلكلور**. ترجمة رشدى صالح. القاهرة. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. ١٩٦٧. ص٢٢٩.
(٦) سهير القلماوى. **ألف ليلة وليلة**. القاهرة : دار المعارف، ١٩٤٣. ص٣٠٩.
(٧) المرجع نفسه. ص١١٣.
(٨) الحافظ بن كثير الدمشقى. **البداية والنهاية**. بيروت، جـ٩. ص٣٣٢.
(٩) المرجع نفسه. ص٣٣٤.
(١٠) **الأميرة ذات الهمة**، مصطفى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٦٣، المجلد الأول، الجزء الرابع، ص ص ٣٥٢، ٣٥٣.
(١١) الإمام الحافظ ابن قتيبة الدينورى: **كتاب عيون الأخبار**، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٣٢٤ ـ ص٥.
(١٢) **الأميرة ذات الهمة**، سبق ذكره، المجلد الأول، الجزء الخامس، ص٤٧٢.

الدوائر المتشابكة

دراسة فى الصياغة الروائية المصرية لحكايات ألف ليلة وليلة

نموذج من «دليلة المحتالة وعلى الزيبق»

أحمد درويش *

كثيراً ما اهتم الدارسون الغربيون الذين تناولوا (ألف ليلة وليلة)، بما أسموه «عبقرية الكاتب المصرى المجهول» الذى ارتقى بهذه الحكايات الشائعة إلى مصاف المراتب الأولى من الفن القصصى العالمى. ولقد كان ماكدونالد يتساءل:

«من هو ذلك الفنان أو الفنانون المصريون الذين كتبوا قصص معروف وجودر وأبو قير؟ ومن الذى ابتكر حكايات الأحدب، وحكاية مزين بغداد؟ ومن هو الذى كتب قصة علاء الدين بالعربية؟ إن هذه الحكايات جميعاً فيها من الواقعية المباشرة الإنسانية، ما يرى القراء الغربيون أنه يباين كل المباينة ما فى القصص الفارسى أو الهندى من بعد عن الواقع....ما هى سيرة أولئك الرجال وكيف كانوا يعيشون ويكتبون؟ أولئك الأفذاذ فى الأدب الشرقى»[1].

ولعل هذه العبقرية القصصية، للكاتب المصرى المجهول الذى أعطى لحكايات (ألف ليلة) فى مجملها صياغتها الأخيرة، هى التى طورت الانطباع الذى كان قد تكون إزاء أصول هذه الحكايات فى عهد ترجمتها الأولى بأنها حكايات «باردة» إلى ذلك الانطباع المنبهر الذى عبر عن جانب منه ماكدونالد الذى يمكن أن نلمس الفارق بينه وبين شهادات مؤرخى الأدب العربى القديم عن النسخة القديمة، يقول ابن النديم المتوفى ٣٨٥ هـ عن حديثه عن (ألف ليلة):

«والصحيح إن شاء الله أن أول من سمر بالليل الإسكندر... واستعمل لذلك بعده الملوك «هزار أفسانه» ويحتوى على ألف ليلة، وعلى دون المائتى سمر، لأن السمر ربما حدث فى عدة

* أستاذ الأدب المقارن، كلية دار العلوم بالقاهرة.

ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث»[٢].

وما بين هذه المرحلة التى كان يوصف فيها القصص الغفل لـ (الألف ليلة) بالبرود والغثاثة، شأنه فى ذلك شأن قصص الحكمة والموعظة من جهة، والمرحلة التى انتهت إليها صياغتها الفنية فى مصر فى القرن السادس عشر الميلادى/ العاشر الهجرى من جهة أخرى، لعب قلم القصاص المصرى المجهول دوراً مهماً فى تطوير فن القصص العربى، وتحويله من الطرفة أو النادرة أو الخرافة إلى القصة والرواية بمعناها الفنى، وكما يقول ليتمان:

«فقد اتخذ الأدب القصصى فى مصر شكلاً لا عهد للأدب العربى به؛ ذلك هو شكل القصة بالمعنى الذى نفهمه من كلمة Roman فى اصطلاح الفرنك، فإن المعروف الشائع من قبل إنما كان المثل Fable والأقصوصة Conte والحكاية Nouvelle»[٣].

هذا النوع من التطوير كان لابد أن يتم على يد قصاص يمتلك القدرة على التطويل والتحليل والعلم بطبائع النفوس، وتوجيه الحديث إلى طبقة عريضة من «الجمهور»، وهى خصائص لم تتكامل لدى القاص العربى القديم فى الحجاز أو الشام أو العراق حين سادت نغمة الإيجاز فى القول وشعارها «حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق»، وساد منطق توجيه الخطاب إلى الملوك وما يتطلبه من تلميح يغنى عن التصريح وصمت لا يقل زينة عن الكلام، وتأثرت كتب الخطاب النثرى، بما ترجم عن الفارسية فى هذا المجال من الحديث عن «آداب المجالس». وقد بعد القاص المصرى عن كل ذلك، وانطلق فى فن الحكاية مفصلاً ومطولاً ومحللاً، استجابة لخصائص عرقية وبيئية قديمة، ساعده عليها فيما يبدو تأخر وجود سدة الخلافة العظمى فى مصر، وما يتبعه ذلك من التعود على نسيج الحكاية امتثالاً لمبادىء آداب مخاطبة الملوك، بل إن هذه السدة عندما انتقلت إلى مصر فى العصر الفاطمى ووجدت هذا الفن القصصى قد نما وترعرع، لم تتردد فى استخدامه كما هو فى بعض الأحايين لخدمة أهداف الدعاية والسياسة، فلقد قيل :

«إن ريبة حدثت فى قصر العزيز بالله (الفاطمى) فتناقلتها الأفواه ورددتها الأندية فطلب إلى شيخ القصاص يومئذ يوسف بن إسماعيل أن يلهى الناس عنها بما هو أروع منها، فوضع قصة عنترة ونشرها تباعاً فى اثنين وسبعين جزءاً سمرت بها مجالس القاهرة منذ ذلك الحين إلى اليوم»[٤].

ولاشك أن منهج «الإلهاء» الدعائى هذا، قد اتبع فى كثير مما نجده من نماذج بين أيدينا اليوم فى القصص الشعبى فى (ألف ليلة)وغيرها، وهو منهج أفاد التراث الأدبى كثيراً، ربما من حيث لم يرد، غير أن القصاص المصرى، لم يكن يجلس فقط فى انتظار أوامر الإلهاء، وإنما كان يتوجه إلى جمهوره الذى كان يمثل بالنسبة له ما تمثله وسائل الإعلام والترفيه المعاصرة، وكان ينتظر منه وجبة التسلية المسائية فى المجالس والمنتديات والمقاهى، وكان رزق هؤلاء القصاصين يتحدد على قدر ما لديهم من القصص، وهم حريصون على أن لا ينضب المعين لكى لا تنقطع أسباب الرزق، ومن ثم فقد كانوا يعيدون فى بعض الأحيان تناول القصص العراقى أو الهندى أو الفارسى مع مزجه بالطابع المصرى القصصى، وإيجاد ألوان من التوالد تتم فى شكل قصص فرعية أخرى قد تكون ذات أصول مغايرة لأصول القصة الرئيسية، ونحن نلتقى بهذا النمط كثيراً فى (ألف ليلة)، وربما كان من أكثر حكاياته شهرة «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة»[٥] التى نود أن نقف فى هذه الدراسة أمام تحليل بنيتها ودلالاتها الفنية المتعددة.

وتتكون الحكاية من ثلاث حكايات تم المزج بينها، وتنتمي الحكايات الثلاث مكانياً إلى القاهرة وبغداد وعالم السحر، وتنتمي زمانياً في الحكاية إلى عصر الخليفة هارون الرشيد ببغداد، وصلاح المصري مقدم ديوان مصر، لكن ذلك الانتماء الحكائي لايتطابق بالضرورة مع الانتماء الواقعي الذي يمكن الاستئناس في تحديده ببعض الإشارات اللغوية والتاريخية الواردة في الحكاية كما سنعود إلى ذلك فيما بعد، في محاولة للاقتراب من زمن الحكاية وزمن الصياغة.

وتبدأ الحلقة الأولى من الحكاية على النحو التالي:

«كان في زمن خلافة هرون الرشيد رجل يسمى أحمد الدنف، وآخر يسمى حسن شومان، وكانا صاحبي مكر وحيل، ولهما أفعال عجيبة، فبسبب ذلك خلع الخليفة على أحمد الدنف خلعة، وجعله مقدم الميمنة، وخلع على حسن شومان خلعة وجعله مقدم الميسرة، وجعل لكل منهما جامكية في كل شهر ألف دينار، وكان لكل واحد منهما أربعون رجلاً من تحت يده..

وكان في البلدة عجوز تسمى دليلة المحتالة، ولها بنت تسمى زينب النصابة فسمعتا المنادى بذلك، فقالت زينب لأمها الدليلة: انظري يا أمي هذا أحمد الدنف، جاء من مصر ولعب «مناصف» في بغداد إلى أن تقرب عند الخليفة وبقى مقدم الميمنة، وهذا الولد الأقرع حسن شومان مقدم الميسرة.. ونحن معطلون في هذا البيت لا مقام لنا ولا حرمة وليس لنا من يسأل عنا، وكان زوج الدليلة مقدم بغداد سابقاً، فقالت زينب لأمها، قومي اعملي حيلاً ومناصف، لعل بذلك يشتهر لنا صيت في بغداد وتكون لنا جامكية أبينا».

ويقدم هذا المشهد الأول من الحكاية مسرح الأحداث وعناصر الصراع الرئيسية، فالمسرح يتجسد في بغداد عاصمة الخلافة، التي جاء إليها من مصر أحمد الدنف ولعب مناصف [٦] إلى أن تقرب إلى الخليفة فأسند إليه جانباً من السلطة يتمثل في شغل منصب مقدم الميمنة في شرطة بغداد والتمتع بالمزايا التي تتبع ذلك المنصب من راتب كبير وأعوان معتمدين ونفوذ ينادى في الشوارع باحترامه باسم الخليفة، وهذه المزايا هي التي سوف تحدد أطراف الصراع، فسوف يستيقظ ورثة السلطة السابقة في المنصب ذاته ممثلين في أرملة مقدم الشرطة السابق «الدليلة» وابنتها «زينب» اللتين رأتا إمكان تحدى السلطة الجديدة من خلال إزعاج «الأمن العام» إثباتاً للمقدرة وطلبا لعودة المزايا السابقة ممثلة في عودة راتب الزوج السابق، وطمعا في الوصول إلى منصب آخر من مناصب الدولة الكبرى وهو مسؤولية أبراج حمام الرسائل، التي هي (أعز على الخليفة من ولده) والتي كانت بعض مسؤوليات زوج دليلة. صراع إذن بين السلطة الحالية والسلطة السابقة، بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، وأخيراً بين عالم الرجال وعالم النساء. ولربما يثير هذا المشهد الأول، إلى جانب مسرح الأحداث وتحديد أطراف الصراع، تساؤلات حول الاقتراب من تحديد زمن وقوع الحدث وزمن صياغته، والواقع أن محاولات من هذا الطراز كانت تبدو لدى بعض الدارسين مستبعدة في بداية الاهتمامات الحديثة بـ(ألف ليلة) كما كانت تقول الدكتورة سهير القلماوي:

«من الصعب أن نحدد لليالي عصراً بعينه، ومن الصعب أن نحدد للقصة بعينها عصراً معيناً، ولكن هذه الصعوبة في أمر البيئة لاتهم كثيراً» [٧].

غير أن هذه الصعوبات بدت أقل مناعة عند باحثين آخرين، حاولوا تحديد زمن الصياغة في مجمله،

فـرأى وليم لاين (٨) أن العمل تمت صياغته بين ١٤٧٥و١٥٢٥، ويرى أحمد حسن الزيات أنها دونت ما بين عامى ١٥١٧ و١٥٢٦ وبنى رأيه على أن أقدم مخطوطة معروفة هى التى نقلها رجل إلى الشام من طرابلس وكتب عليها تاريخ امتلاكها عام ٩٤٣هـ الموافق لعام ١٦٣٦م، فإذا افترضنا أنها دونت قبل هذا التاريخ بعشر سنوات أى عام ١٥٢٦، وهو الزمن الأقرب، وعلمنا ورود مصطلحات كالباب العالى وبعض النظم العثمانية التى لم تعرف فى مصر إلا بعد دخول العثمانيين ١٥١٦، أمكن حصر التدوين فى هذه الفترة(٩). ولقد حاول باحثون آخرون. أن يقتربوا، من خلال الإشارات اللغوية والتاريخية، من معرفة زمن الحدث المحتمل. وفى القصة التى بين أيدينا كثير من الإشارات. التى تساعد على الاقتراب من الزمن التاريخى، فهناك بعض المصطلحات اللغوية المستخدمة، التى يمكن أن تقودنا إلى فترات زمنية معينة. فمصطلح «المهندس» يتردد فى الحكاية أكثر من مرة، تقول دليلة: «إن لى بيتاً كبيراً قد خسع وصلبته على خشبة وقال لى المهندس اسكنى فى مطرح غيره لربما يقع عليك» (١٠). ونستطيع أن نصعد بهذا الاستعمال حتى القرن السابع الهجرى، الثالث عشر الميلادى؛ فابن منظور (٦٣٠ - ٧١١هـ) يذكر فى لسان العرب، كلمة المهندس ويفسرها بأنها تعنى «المقدر لمجارى المياه والقنى واحتفارها حيث تحفر وهو مشتق من الهنداز وهى فارسية»(١١)، وإلى القرن نفسه أيضاً تعود كلمة «الخازندار» التى تستخدم فى الحكاية وتعود إلى مفردات العصر المملوكى. لكن «أندريه ميكيل»(١٢) يستطيع أن يصعد بنا قرناً آخر من خلال استخدام كلمة «جامكية» بمعنى الأجر أو الراتب، فقد استخدمت بهذا المعنى فى نهاية العصر السلجوقى فى أواخر القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى وقد تساعد فى هذا الاتجاه التنظيمات الإدارية الواردة فى الحكاية مثل «أبراج الحمام»، ووجود تنظيم عال لها ممثلاً فى وظيفة «براج السلطان» التى أنشئت فى عهد صلاح الدين الأيوبى ت ٥٨٩هـ/ ١١٩٣م، أما تشكيلات جماعات الشطار التى تقوم الحكاية الأولى عليهم ممثلة فى أحمد الدنف وحسن شومان، وتتصل بها الحكاية الثانية مع بطلها على الزيبق، فيمكن أن تكون لها دلالاتها من خلال تلمس الوجود الحقيقى أو المتخيل لبعض الشخصيات فى بغداد أو القاهرة، وتأثير ذلك على تحديد التاريخ الحقيقى للحدث(١٣). فشخصية أحمد الدنف تعود إلى الأدب الشعبى المصرى وترجع إلى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، ويحتمل أن تكون قد شاعت التسمية لدى جماعة الشطار وقطاع الطرق، فقد ثبت أن هناك قاطع طريق يحمل هذا الاسم، أعدم فى مصر ٨٩١ هـ/ ١٤٨٦م، وكذلك بالنسبة لشخصية على الزيبق الذى كان رئيس عصابة فى بغداد فى القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى، مع أن الحكاية تجعل القاهرة مقراً لبدايته، وبغداد مسرحاً لنشاطه، على ما سنرى. وربما يقود ذلك كله من خلال المقاربة والمقارنة إلى أن تكون أحداث الحكاية يحتمل وقوعها فى عهد الخليفة الناصر ت٦٢٢هـ/ ١٢٢٥م، وإلى أن تكون قد دونت فى مصر، فى القرن الثالث عشر الميلادى أو فى أعقابه.

جماعات الشطار هى التى تشكل عصب الحكاية، وهى التى تحدث تحالفاً غير مكتوب مع الدولة، مؤداه أنه ينبغى أن تتمتع هذه الجماعات بالمزايا المخصصة لقادة الشرطة، وأنها لكى تحصل عليها ينبغى أن تثبت أولاً قدرتها على المناورة وسط جموع الشعب وإلحاق الضرر بمن تشاء، وتصل قوة المناورة غايتها، عندما تستطيع إلحاق الضرر بجماعات موكلة بحفظ الأمن، ساعتها يستطيع قائد الجماعة الخفية الجديدة، أن يحصل على اعتراف به من حكام الدولة وأن ينادى باسمه فى الأسواق مقدماً مطاعاً، وتخصص له الجامكية ويدخل ديوان الخليفة ليقف على بساطه ويأكل من سماطه. والراوى يدبر تسلسل الأحداث فى الحكاية من خلال

حلقات الصراع بين القوة الظاهرة والقوة الخفية، السلطة الحالية والسلطة السابقة المترقبة، القوة الخشنة والقوة الناعمة، وهي كلها قوى متضادة، تسمح للراوي بالوصول بسامعه إلى كثير من اللحظات التي تنبهر فيها الأنفاس ويتوهج فيها الخيال.

في هذا المشهد، تتجسد القوى المضادة من خلال دلالات أسماء الأعلام لأطراف الصراع، ففي الطرف الأول (الرجال) يوجد أحمد الدنف وحسن شومان، ويدل اسم الأول منهما على المرض الثقيل الشديد والثاني على الشؤم أو على الشوم وهي العصي الغليظة التي كانت تستخدم أسلحة في صراعات هذه الطوائف(١٤). وتتجمع إذن في اسميهما مظاهر التخويف والبأس المعلن، وعلى عكس ذلك تتجسد في أسماء الطرف الثاني (النساء) صفات القوة الخفية، المحتالة والنصابة. والراوي يقدم لنا فريق الصراع في الطرف الثاني من خلال قناع نسائي، حتى لو وجد بين أفراده بعض الرجال، فمحور هذا الفريق دليلة المحتالة التي كان زوجها (ولا اسم له) مقدم بغداد السابق، وترك لها بنتا متزوجة (لا اسم لها) فأنجبت ولداً هو أحمد اللقيط (لا اسم لأبيه)، ولدليلة بنت أخرى عازبة هي زينب النصابة، وأخ هو رزيق السماك (لا اسم لأبيه)، كان رئيس فتيان العراق وتاب لكي يتحول إلى سماك، فالفريق كله ينتمي إلى دليلة وينتسب إليها.

وعلى عكس ما يتوقع السامع من الراوي، لا تبدأ المبادرة من فريق الرجال الذي تولى السلطة لكي يثبت جدارته وهيبته، فالواقع أنه أثبتها قبل أن يتولى، من خلال المناصف، وإنما تبدأ المناورة من خلال فريق النساء من خارج السلطة في محاولة إثبات عجز من أسندت إليهم مهمة الأمن، أو على الأقل جدارتهن بالانضمام إليهم، وسوف يكون مسرح الصراع هو الجمهور الذي عليه أن يكتوي بنار الفريقين، ولكن لحظة الاتصال الأول بالجمهور، في بداية لعبة الصراع، سوف تكون لحظة دالة، فالراوي يختار أن تتحرك دليلة نحو امرأة رئيس الشاويشة حسن شر الطريق، لكي تلعب عليها المنصف الأول لكي يتم الإيقاع بمدني واقع تحت الحماية المباشرة لشرطي، وبعد أن يتحدد ميدان اللعبة الأولى، توضع على الفور الخطة بما فيها من وسائل التمويه، واكتشاف نقطة الضعف، وتحديد الهدف القريب، الذي قد يلوح في نهايته أو قبلها هدف آخر يتم وضع خطة جديدة له طلباً للحماية أو النكاية، ومن ثم ينشأ في بناء الحكاية ظاهرة النمو والتوالد، لتقترب من الدائرة الواسعة للرواية وتهرب من الدائرة الضيقة للحكمة والمثل.

إن وسائل التمويه تكاد تشكل العمود الفقري لأسباب الخطة وليونتها وقابليتها لإدخال الإيهام بالتصديق على شرائح مختلفة متعاقبة والتعامل مع كل شريحة بما يتلاءم معها، فدليلة تبدأ خطتها بالتستر بلباس الدين:

«فقامت ضربت لثاماً، ولبست لباس الفقراء من الصوفية ولبست لباساً نازلاً لكعبها وجبة صوف وتحزمت بمنطقة عريضة، وأخذت إبريقاً وملأته ماء لرقبته وحطت في فمه ثلاثة دنانير وغطت فم الإبريق بليفة وتقلدت بسبح قدر حملة حطب، وأخذت راية في يدها وفيها شراميط حمر وصفر، وطلعت تقول الله الله، واللسان ناطق بالتسبيح والقلب راكض في ميدان القبيح».

ومن خلال هذا القناع سوف تجتاز دليلة عقبة البواب الشيخ على المغربي حارس منزل رئيس الشاويشة الذي يطلب شربة ماء تبركاً فيتناثر أمامه من الليفة عفواً الدنانير الثلاثة التي يقبل التقاطها لأنها هدية من السماء، تتحول بين يديه إلى «رشوة مباركة» في إشارة إلى قدم العلاقة بين أدعياء الدجل الديني والنفع المادي.

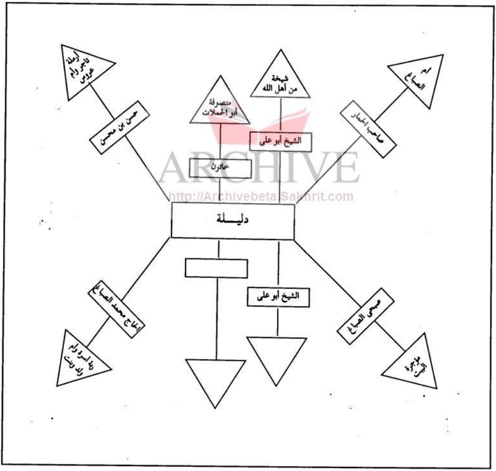
وهكذا، تتهاوى العقبة الأولى لتدخل «الشيخة» إلى خاتون الجميلة زوج حسن شر الطريق المحملة بالصيغة والملابس الغالية، وهدفها استدراجها إلى خارج الحمى ونزع صيغتها وملابسها. وينبغى أن توضع الخطة سريعاً على أساس من «نقطة الضعف» التى لا تعرفها دليلة، ولكنها سوف تستشفها بطريقة غير مباشرة عندما تسأل خاتون: «أنا أنظرك مكدرة ومرادى أن تقولى لى ما سبب تكديرك»، وعندما تعلم أنها عاقر وتخاف أن يتزوج زوجها بأخرى، ترسم الخطة، وهى أن تقودها إلى الشيخ أبى الحملات صاحب الكرامات لكى يفك عقدها، وتشدها من خلال ذلك معها إلى خارج البيت، وبالطبع لا يوجد أبو الحملات، وعليها أن تجد المكان الملائم لتجريدها من الثياب والذهب. وهنا، يلجأ الراوى إلى توليد مشهد فرعى يعقد ويحل الأزمة فى وقت واحد، ويتمثل فى حسن ابن التاجر محسن، الفتى اليافع الذى يجلس على باب محل أبيه فى السوق، ويبصر دليلة قادمة فى ملابس المتصوفة وعلى مسافة منها تقبل فتاة جميلة، وكانت دليلة قد أوصتها منعاً للريبة أن تحفظ مسافة بينهما فى الخطو، وتلك حيلة مزدوجة الأبعاد من الراوى تضمن حرية الحركة والارتباط والانفكاك، وتتشكل الخطة الجديدة فور رؤية الفتى؛ تشير دليلة إلى خاتون أن تنتظرها بالقرب من موقع نظر الفتى، وتجول جولة قصيرة تعرف فيها اسمه وتعود لتناديه به بعد أن تكتشف نقطة الضعف فيه وهى أنه أولع بالفتاة، فتتحدث له عنها على أنها ابنتها وقد ورثت من أبيها التاجر مالاً كثيراً وهى تخاف عليها من الطامعين، وتريد أن تخطب لها فتى ملائماً من أبناء التجار ليرعاها ويتاجر فى مالها، وقد وقع اختيارها عليه وتريد أن تجمع بينهما فى جلسة يراها فيها على طبيعتها، وتشير إليه أن يتبعهما مع حفظ مسافة بينهم حتى تدبر الأمر. وتتضمن الرواية من هذه القصة الفرعية أن يتحقق أمران: مضاعفة الغنيمة، ونفى الريبة من خلال تحرك شبه عائلى لامرأة مع بنتها وابنها. وبعد أن تكبر قافلة الصيد، لابد من بحث عن مكان ملائم،

وتتولد دائرة ثالثة تتشابك مع الدائرتين السابقتين عندما تتجه إلى الحاج محمد الصباغ الذى تبدو المعلومات المتصلة به، وقد توافرت من قبل عند دليلة، وليست وليدة اللحظة أو الحدس أو السؤال، كما كان الأمر فى الدائرتين السابقتين، فهو شره طماع وعنده بيت خالٍ صالح للإيجار، والخطة السريعة أن تفهمه أن بيتها آيل للسقوط، وأن المهندس نصحها بإخلائه ريثما يصلحه وأنها لا تريد أن يتعرض ابنها وابنتها للمتاعب، وتريد أن تؤجر منه بيته شهراً أو شهرين. وبعد مساومات يوافق ويعطيها ثلاثة مفاتيح للبيت والقاعة والطبقة، فتصطحب الفتى والفتاة، والمسافة بينهما محفوظة، ويدخل الثلاثة على التوالى: تدخل الفتاة البيت على أنه بيت الشيخ أبى الحملات، ويدخله الفتى على أنه بيت الأم التى تبحث لبنتها عن عريس، وتضع كلا منهما فى حجرة لتبدأ بعد قليل ضربتها الأخيرة فى هذا المشهد، تفهم الفتاة أنها على وشك لقاء الشيخ أبى الحملات وأنها فقط تخشى عليها شيئاً واحداً، وعندما تسألها الفتاة عنه، تقول لها:

«هناك ولدى أهبل لا يعرف صيفاً من شتاء دائماً عريان وهو نقيب الشيخ، فإن دخلت بنت ملك مثلك لتزور الشيخ يأخذ حلقها ويشرم أذنها ويقطع ثيابها الحرير».

ومن ثم تنصح الفتاة بأن تتجرد من أشيائها الثمينة لتحفظها لها حتى انتهاء الزيارة، وتسلمها الفتاة ما معها، وتعود إلى الفتى لتفهمه أن ابنتها العروس غاضبة وتظن أن أمها تريد أن تزوجها من فتى مصاب بالجذام، وأن الأم وعدتها لتطمئنها بأن تريها الفتى شبه عار، وطلبت من الفتى أن يعطيها ملابسه وما بها من أموال وأشياء لتحفظها له حتى انتهاء الزيارة، ثم خرجت بمجموع الغنيمتين وانسلت من باب بيت الصباغ تاركة الفتاة تنتظر لقاء أبى الحملات، والفتى ينتظر عروسه سيدة الجميلات. ونستطيع أن نتصور خلخلة المعرفة الشخصية التى هى أساس الاطمئنان والتعامل الجماعى من خلال

ما أحدثته دليلة فى المنصف الأول من رسم شخوص تنكرية لها عند أطراف عدة، تحمل عند كل منها وجهاً مختلفاً، مثل خاتون والشيخ أبو على وحسن بن محسن، والحاج محمد الصباغ وكذلك صبيه اللذين سوف ترسلهما إلى البيت الذى حبست فيه الضحايا بحجة إعداد غداء ليخلو المحل لها، ولتتمكن من الإيقاع بصاحب حمار غبى، تستدعيه وتفهمه أنها أم الصباغ وأنها فى حاجة لأن تنقل سريعاً ما يمكن نقله من أدوات محل الصباغة وأن تخرب الباقى لتثبت إعسار ابنها «ولأجل إذا نزل كشف من طرف القاضى لا يجد شيئاً فى المصبغة»، ويهوى الحمّار على المصبغة تحطيماً وتأخذ هى حماره فتحمل عليه غنيمتها «وستر عليها الستار



وعمدت إلى بيتها ودخلت على ابنتها زينب». ومن الطريف أن يرى الراوى فى نهاية المطاف أن إفلات دليلة من خيوط الشبكة المعقدة التى نسجتها هى إنما هو «ستر من الستار»؛ وهى عبارة تسندها اللغة عادة إلى أصحاب النوايا الطيبة عندما ينجيهم الله من بعض المآزق.

وإذا تساءلنا عن «كشف حساب» الجولة الأولى من المنصف، أو الفصل الأول من الرواية، فسوف نجد الحصاد الفنى الأول فى لحظة المكاشفة أو التعرف حيث تمتزج المأساة بالملهاة امتزاجاً شديداً، عندما يلتقى الفتى والفتاة المحبوسان شبه عاريين فى بيت الصباغ، تظنه «نقيب» الشيخ الأبله العارى، ويظنها العروس الموعودة، شبه العارية، وفى لحظة واحدة تكتشف ضياع ذهبها وملابسها ويكتشف ضياع نقوده وملابسه، ويلقى كل المسؤولية على الآخر فى اللحظة التى يدخل فيها «الصباغ» بالغداء الذى أعده للمستأجرين الجدد، فيكتشف بداية المأساة ويلقى عليه الفتى والفتاة بالمسؤولية ولايملك إلا أن يعوضهما بما يسترهما من ملابس، ويسارع فى العودة ليجد كارثته أكبر والحمار أتى على معظم أدوات المحل، وتتشابك المسؤوليات ويتعالى الصياح. وعندما يكتشف الحمار ضياع حماره، يكون عدد الضحايا قد وصل إلى أربعة: زوج شاويش، وابن تاجر، وصباغ، وحمار، ويكون المنصف قد هز «الأمن» فى شرائح تمثل القوة ورأس المال وحرف طوائف الشعب الكادحة، ويبلغ جانباً من غايته عندما يلتقى الجميع عند الوالى يشكون، ويقول الوالى لهم: «كم عجوزاً فى البلد روحوا وفتشوا عليها وامسكوها وأنا أقررها لكم».

مع المشهد الثانى للرواية، يطور الراوى الأحداث بطريقة لاترد على ذهن صاحب الطرفة أو الخرافة أو الحكاية البسيطة، وهى كلها ألوان قصصية كان يمكن أن تقنع بسلامة المغامر و«ستر الستار»، ولكن الراوى يريد أن تهز مناصف دليلة قاعات الحكم، وما دام المشهد الأول قد انتهى بأن أوكل الوالى إلى الناس أمر العجوز استهانة بها، فالرسالة لم تصل بعد. ومن هنا، فإن دليلة تتحرك بمنصف جديد لكى يصل صوتها أوضح، وتختاره هذه المرة خاطفاً غير معقد ولكنها تعد له كل أركان البناء: التمويه واكتشاف نقطة الضعف والخطة السريعة. ففى ملابس خادمة من خدام الأكابر تذهب إلى حفل عقد قران بنت شاه بندر التجار، وتكتشف نقطة الضعف فى خادمة بلهاء تحمل الأخ الصغير للعروس فتتغافلها وتأخذ منها الطفل وترهنه عند صائغ يهودى مقابل ذهب بألف دينار، تدعى أنها تحمله إلى بيت شاه بندرالتجار وتختفى، وتأتى لحظة المكاشفة لينضم إلى الضحايا اثنان: الصائغ اليهودى وشاه بندر التجار، ولينتشروا جميعاً فى أرجاء المدينة للبحث عنها متواعدين على اللقاء فى دكان الحاج مسعود المزين المغربى. ويأخذ الراوى بأنفاس سامعيه عندما تتم لحظة المواجهة الأولى ويتعرف عليها الحلاق ويمسك بها، لكنها ما تلبث أن تجد ثغرة فى نظام التكافل الاجتماعى، وهى الثغرة التى يقيم نظام الفتيان أو الشطار بناء قوياً يتلافاها فى نظمه الاجتماعية الدقيقة التى تعرضها هذه الرواية. أما الثغرة فتتمثل فى السؤال الذى يطرح لصاحب الحمار أحد الممثلين لجماعة «الضحايا»: هل تطلب حمارك أو حاجة الناس؟ ويكون الرد الفورى: حمارى، مؤكداً ثغرة الأنانية التى وسمت العلاقات الفردية فى المجتمع، والتى قدم الراوى فى مقابلها صورة لأحكام العلاقات بين أفراد جماعة «الشطار» أو «الفتيان»، كما يحدث فى تنظيم جماعة أحمد الدنف وجماعة على الزيبق، بل تنظيم العلاقات بين الجماعات المتنافسة منها، كما كان الشأن فى العلاقة بين على الزيبق الفتى القادم من القاهرة إلى بغداد ليلحق بكبيره وأميره أحمد الدنف، وزينب النصابة البغدادية الجميلة ابنة دليلة المحتالة التى يقع على فى حبها من أول نظرة ويريد أن يخطبها فتكون المناورات بينهما متمثلة فى الحيل والحيل المضادة، ويكون المهر الذى يشترطه خالها رزيق السماك، هو الحصول على بدلة قمر بنت عذرة

اليهودى الساحر، وهو مهر يتطلب بالضرورة أن تختبر جماعات الفتيان قوتها فى التصدى لعالم السحرة أنفسهم. وتكون نتيجتها مزيداً من الانتصارات لتنظيمات هذه الجماعات السرية، فالفتى القاهرى يحصّل المطلب المنيع من خلال مواجهة يمزج فيها الراوى عالم السحر بعالم الواقع والقدرات الفيزيقية بالقدرات الميتافيزيقية، وسحر العيون بسحر الطلاسم. فإذا استطاع الساحر اليهودى أن يسخط منافسه على الزيبق إلى دب مرة وإلى حمار مرة أخرى، فقد استطاع «الفتى» الساحر أن يوقع بابنته قمر فى هواه وأن يجعلها فى نهاية المطاف تحمل له رأس أبيها اليهودى معلنة رغبتها فى أن يقبلها زوجاً له بعد أن تعلن إسلامها، فتنضم إلى زينب؛ إحداهما خاطبة والأخرى مخطوبة لعلى الزيبق، ويتم الزواج بين يدى الخليفة.

إن الراوى يلجأ إلى وحدات قصصية صغيرة لكى يربط بها بين الجزر المنعزلة لهذه الجماعات السرية المتفرقة فى القاهرة وبغداد، مشكلاً منها فى مجملها أكثر القوى مهارة وتنظيماً فى مواجهة الدولة ومؤسساتها من ناحية والشعب من ناحية ثانية، ومشكلاً منها كذلك لوناً من «الخروج» الموجه الساعى للالتحام فى مواجهة «الخروج» الفردى العشوائى الذى يجسده، فى حالة الضعف والاستسلام والأنانية، نموذج صاحب الحمار الذى يطلب حاجته الفردية ويتخلى عن حاجات الجماعة التى فوضته لكى يكون أحد ممثليها، ويجسده فى حالة القوة والتمرد نموذج «الأعرابى» الذى يبدو دائماً فى (ألف ليلة وليلة) نموذجاً للغشوم فى مقابل الفتى الذكى الشجاع. وهناك لقطتان قصصيتان فى الرواية تشيران إلى هذا المفهوم؛ فعلى الزيبق الذى ينضم إلى قافلة التجارة المسافرة من مصر إلى الشام فى طريق العراق، يتصدى للبدوى قاطع الطريق الذى اعتاد هو وقبيلته أن يسلبوا التجار أموالهم، لكنه لا يتصدى له بالسيف والشجاعة فقط، ولكن بحيلة قتالية تتمثل فى ارتداء درع مليء بالجلاجل، يصدر عنه صوت مخيف يهتز له الأعرابى فيطيح الفتى برأسه وتهرب قبيلته وتنجو القافلة، وفى مقابل ذلك تبدو لقطة الأعرابى الغشوم الساذج الذى تلتقطه دليلة فى واحدة من أشد مواقفها حرجاً عندما يقبض عليها، وتشد من شعرها ويصلبها «المشاعلى» على عمود، حتى ينفذ فيها فى الصباح الحكم القاسى، ويبيت الجنود حولها يحرسونها، وعندما تأخذهم سنة من النوم أواخر الليل يظهر لها الأعرابى القادم على حصانه وقد دخل بغداد لأول مرة لكى يأكل «الزلابية»، وتلتقط دليلة الخيط لكى تفهمه أن سر صلبها هو بالتحديد رفضها أكل كمية كبيرة من الزلابية يراد لها أن تلتهمها فى الصباح وهى لا تحبها، ويعرض عليها أن يحل محلها مصلوباً، لكى ينعم بالعقاب «اللذيذ» الذى تهرب منه، وتوثقه مكانها ثم تهرب على فرسه.

إن هذه الدوائر الثلاث التى تبدو متباعدة، الحمّار، البدوى قاطع الطريق، والأعرابى عاشق الزلابية، تتشابك لكى تقدم فى منظور الراوى نموذج الخروج الفردى العنيف أو الهادئ، وهو خروج يلقى جزاءه الفورى فى سياق الأحداث. وإذا كان البدوى قد قتل، والأعرابى قد صلب، فإن الحمّار الأنانى تفهمه دليلة بأن حماره موجود عند الحلاق المغربى وتستمهله لحظات حتى تدبر أمر إرجاعه له على مرأى منه، وتهمس فى أذن الحلاق المغربى، مشيرة إلى الحمّار ، بأنه ابنها وأن به مرضاً عقلياً يجعله لا يكف عن ترديد «أين حمارى؟» وأن علاجه يكمن فى خلع ضرسيه وكيه على صدغه بعد إفهامه أن حماره موجود، وتدس فى يده درهماً فينفذ الأمر على ما اتفقا عليه.

والراوى إذا كان قد رسم الخروج الفردى على هذا النحو، فقد نظم الخروج الجماعى على نحو منظم ودقيق، فجماعات الفتيان لها تقاليدها، فهنالك المقر لكل جماعة، وهو مقر يمنحه الخليفة، أحياناً، لإقامة

رئيس الجماعة وفتيانه الأربعين، وعدد الأربعين عدد ساحر فى (ألف ليلة وليلة) يشيع دلالة على الكثرة، بدءاً من على بابا والأربعين حرامى، مروراً بأعضاء «النقابات المهنية» كنقابة الصباغين فى حكاية أبى صير وأبى قير الذين لا يزيد عددهم عن أربعين ولا ينقص عن أربعين، وفى عدد العبيد الذين يمرون بين يدى «دليلة» بعد أن تعينت مسؤولة عن أبراج حمام الرسائل، بل إن عدد هذه الحمائم أيضاً أربعون، ولا تزيد قافلة تجار الشام التى حماها على الزيبق من البدوى قاطع الطريق عن أربعين تاجراً مع شاه بندر التجار.

ومقر الجماعة يحاط بلون من السرية، لا يتم الحديث عنه علانية، وعندما يأتى على الزيبق من القاهرة ويدخل بغداد سائلاً عن مقر كبيره أحمد الدنف لا يدله أحد عليه، لولا أن يرى صبياً صغيراً يقبل أن يجرى أمامه فإذا ما وصل باب المقر قذف حصى برجله نحوه من بعيد، وحتى هذا الصبى نكتشف فيما بعد أنه «أحمد اللقيط» حفيد دليلة، أى أنه أيضاً واحد من أفراد هذه الجماعات، وعندما يطرق على الزيبق الباب لا يطرق طرقاً عادياً وإنما يطرق بالشفرة المتعارف عليها، فيقول من بالداخل هذه طرقة على الزيبق. أما التكافل الشديد بين أفراد هذه الجماعات فيبدو من الصلة التى تتوطد بينهم حتى على البعد، فأحمد الدنف نفسه عندما يستقر به المقام فى بغداد، يرسل مع سقاء ماء قاهرى رسالة إلى صبيه على الزيبق فى الدرب الأحمر يطلب موافاته فى بغداد، لكن على الزيبق قبل أن يرحل يطمئن صبيانه الأربعين بأنه يفكر فيهم ولا يتخلى عنهم. وبالفعل، فإنه عندما يصيب أول ربح له من وراء دفاعه الشجاع عن قافلة التجار بالشام، يرسل بالمال سريعاً إلى فتيانه الأربعين، وعندما تصل مغامراته فى بغداد قمتها، باقتناص قلب الفتاة اليهودية ورأس أبيها ويد زينب النصابة، والمثول بين يدى الخليفة، فإن أول مطالبه كان استقدام فتيانه الأربعين من القاهرة لينضموا إليه فى بغداد عاصمة الخلافة.

إن هذا النوع من الترابط الشديد بين الجماعات السرية فى مواجهة الدولة، استثارة لها، وطلباً للتحالف معها، هو الذى أوقع «الشعب» كما تظهر التقنيات الروائية فريسة بين «الشاويشية» و«الفتيان»، بين العصابات المنظمة العلنية والعصابات المنظمة السرية التى تتخذ طريقها نحو العلن من خلال «إظهار العضلات»، دون إراقة الدماء، ومع إحداث قدر من الخسائر قابل للتعويض، فقد ردت دليلة ما أخذته من الناس أمام الخليفة، وعندما تبين أن ضروس الحمّار التى خلعت وحاجات الصباغ التى خربت غير قابلة للرد:

«أمر الخليفة للحمار بمائة دينار، وللصباغ بمائة دينار وقال انزل عمر مصبغتك، فدعوا للخليفة ونزلا، وأخذ البدوى حوائجه وحصانه وقال حرام على دخول بغداد، وأكل الزلابية بالعسل، وكل من كان له شىء أخذه وانفضوا كلهم».

فالخليفة، ممثل الدولة، يساهم فى تعويض الخسائر التى ألحقتها الجماعات السرية بالطوائف المستضعفة فى لحظة الصلح مع دليلة وإسناد منصب «البرّاج» إليها.

ولقد بيّن هذا التحالف جزءاً مما أسماه «باين» بخطة المحافظة على الحياة الهادئة الراقية فى مدينة السلام[15] حيث:

«كان النظام والأمان يحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوى مهارة عالية من أمثال أحمد الدنف وحسن شومان، وعلى الزيبق بوصفهم معاونين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين وإفساد خططهم».

وقد لا يبدو الأمر متصلاً ببغداد كما ترى مياجيرهارد[16] التى تذهب إلى أن هذه الحكايات قاهرية، وأن ذكر بغداد فيها ما كان غير ضرب من الهواية يمارسها الرواة، بحكم رواج سمعة بغداد من جانب، والحنين الذى كانوا يشعرون به لعهد الرشيد من جانب آخر.

وأيا ما كان الأمر، فقد ظل جمهور الأمة ـ كما يعكس الراوي بفنية وصدق ـ جمهوراً متفرجاً مستهلكاً، يغذيه الراوى من خلال وثائق التشويق فيطرب سمعه، ويعكس له صورة أنداده من الجمهور العادى، وقد شارك مشاركة المتفرج فى الألعاب التى تتزايد سرعتها بتزايد سرعة الحدث بين دليلة وجمهور السوق، أو بين زينب وجنود المقدم أحمد الدنف الذين جردتهم جميعاً من ملابسهم بعد أن استقبلتهم على أنها ابنة تاجر خمر موصلى تطلب الحماية من الجنود الشجعان، وتبنجهم وتجردهم، أو تزداد الحيل سرعة بين على الزيبق وزريق السماك الذى يعلق كيساً من الذهب فى واجهة محله ويتحدى الفتيان والشطار أن يلمسوه، وقريب منه أقراص من الرصاص المغلى، تصل فى سرعة فائقة إلى وجه من يحاول. ولا يستطيع فى الرواية أن يتغلب على حيل الفتى العراقى رزيق السماك إلا الفتى المصرى على الزيبق.

ولكن الراوى يظهر الجمهور فى كل ذلك مندهشاً منبهراً متابعاً، لا يكاد يهمس إلا بتعليق عابر، أو يظهره ضحية تضيع أضراسه ويكوى على صدغه، ويجرد من ملابسه، ويحطم دكانه الصغير، فى الصراع المستمر الذى لا يتوقف فى الشرق بين العصابات الرسمية والعصابات السرية، السلطة الحالية والسلطة السابقة والسلطة المتطلعة، المكيدة الخشنة والمكيدة الناعمة، التستر بالدين، والإغراء بالجنس، ووقوع الضحايا المقهورين تحت أقدام الأقوياء المتآمرين المتفاهمين، وتلك إحدى عبقريات أصحاب الصياغة الروائية المصرية المجهولين.

الهوامش :

(١) ماكدونالد: **دائرة المعارف الإسلامية** (النسخة العربية)، جـ ٤ ص ٢٠٩، دار الشعب، القاهرة، د.ت.

(٢) **الفهرست** لابن النديم، طبعة فلوجل ص ٣٠٤.

(٣) انظر: **دائرة المعارف الإسلامية**، النسخة العربية جـ ٤ ص ٢١٣.

(٤) السابق ص ٢١٢.

(٥) **ألف ليلة وليلة**، مطبعة صبيح بمصر (د. ت) جـ ٣ ص ٢١٢ وما بعدها.

(٦) تستخدم كلمة المناصف بمعنى الحيل، وإظهار القدرة على تفزيع العامة أو الإضرار بهم بوسائل غير مباشرة، والكلمة عامية لعلها مأخوذة من بعض مشتقات مادة «نصف» . ومنها كما يقول صاحب القاموس المحيط، «انتصف منه، استوفى حقه منه كاملاً حتى صار كل على النصف سواء». ومن هذه المشتقات كذلك «المنصف كمقعد ومنبر الخادم، وجمعها مناصف»، **القاموس المحيط** جـ ٢ ص ٢٠٧، مطبعة الحلبى ـ ١٩٥٢.
ويضيف المعجم الوسيط إلى هذه الصيغ: «أنصف فلاناً من فلان، استوفى حقه منه». **المعجم الوسيط** جـ ٢، ص ٩٦٣، مجمع اللغة العربية ١٩٨٥، القاهرة.

(٧) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**،٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٢٩.

(٨) **دائرة المعارف الإسلامية**، الطبعة العربية، مرجع سابق.

(٩) انظر : أحمد حسن الزيات، **ألف ليلة وليلة** ، محاضرات المجمع العلمى بدمشق، جـ ٣، وانظر فى عرض هذه الآراء ومناقشتها، شفيق معلوف: **حبات زمرد** وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٦٦.

(١٠) **ألف ليلة وليلة** جـ ٣ص ٢١٦.

(١١) انظر **لسان العرب** لابن منظور جـ ٦ ص ٤٧١٠، طبعة دار المعارف.

(١٢) André Miquel. **Sept Contes des Mille et une nuits**. pp.54 et suivants. Sindbad. Paris 1981.

(١٣) Voir: Cl. Cohen. **Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie musulmane du Moyen Age.** Leiden 1959.

(١٤)(انظر: **معجم أسماء العرب**، جامعة السلطان قابوس، مادة «دنف» جـ ١ ص ٥٩٥، ومادة شومان جـ ١، ص ٩٧٠، جامعة السلطان قابوس ـ مكتبة لبنان ١٩٩١.

(١٥ انظر: **الوقوع فى دائرة السحر، ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الإنجليزى** ، محسن جاسم الموسوى ص ٣٢٧ ـ دار الرشيد للنشر ـ بغداد ١٩٨٢.

(١٦) المرجع السابق ص ٣٢٧.

مدينة النحاس*

قصة رمزية من ألف ليلة

أندرياس حامورى

«بالميرا العتيقة بجواهرها المفقودة
ومعادنها المجهولة ولؤلؤ البحر تلملمها يداك، لا تطاول ضوء هذا التاج المبهر
ذاك لأنه لن يكون إلا هذا الضوء الخالص
لن يكون مبعثه هذا الشعاع القدسى الفطرى
حيث عيون البشر رائعة الاكتمال
لن تكون سوى مرايا معتمة تن».

بودلير

تلفت «حكاية مدينة النحاس» انتباهنا بطرق محيرة، باعتبارها أكثر قصص الرحلات إثارة للكآبة. فخلال متاهة أحداثها، يتجلى التشاؤم المعتاد والصرخة القديمة ubi sunt، ويحس، ويرتفع فى النهاية. وسأحاول هنا تقديم بضع ملاحظات عن طبيعة هذه المتاهة وسحرها، آملا كشف ترابطها المنطقى واكتشاف مصدر قوتها [1].

والقصة سرد لوقائع حملة أثرية تنقسم إلى قسمين: الأول مقصود والثانى يتحقق بالمصادفة. ففى المشهد الافتتاحى، يظهر الخليفة عبد الملك بن مروان وحاشيته يناقشون أساطير الماضى. وينتقل الحديث إلى سيطرة الملك سليمان على الجن، وقماقم النحاس التى لاتزال موجودة وقد حبسوا فيها. ويغلب الفضول الخليفة، فيتم - فى الحال - تنظيم حملة إلى بلاد الغرب الأقصى، حيث يمكن أن توجد هذه القماقم. وهو مشروع يتحقق له النجاح؛ فبرغم أنهم يضلون طريقهم فى الصحراء، فإن المستكشفين ينجحون فى أن يصلوا إلى الهدف، ويعودوا إلى دمشق بالعديد من الأشياء. ويسقط «طالب بن سهل» - أحد قائدى الحملة - ضحية طمعه فى مدينة النحاس، أما الأمير «موسى» - القائد الثانى - فبعد أن ينجز مهمته، فإنه يعتزل الناس ويعيش حياة من التقوى فى القدس. ويكمن محور الحكاية فى زيارة

* أحد فصول كتاب: Andreas Hamori, On the Art of Medieval Arabic Literature, Princeton University Press, Second edition 1975.
ترجمة : رفعت سلام، شاعر وناقد مصرى.

مدينة النحاس. وهى ما تحدث عندما يضل الركب عن الطريق المباشر، ويدخل وصفها - ببساطة - فى سياق القص الأكبر. إلا أن ذلك ليس أحد أمثلة التقنية المألوفة فى توظيف الحكاية الإطار فى تجميع عدد من الحكايات، وشد انتباه المتلقى من خلال ربط الأجزاء إلى كلٍّ واحد. وفى حكايتنا، تم ربط ما هو مقصود بما هو قائم على المصادفة بطرق عدة، وهى الروابط التى نعتبرها من بين أدواتنا الأساسية لفهم الخطة العامة للراوى.

يقوم المستكشفون بالبحث بعد تحطم السفينة التى لم تغرق فى الحال، والتى تذكر - برغم الحطام - بمجد الملك سليمان. غير أننا - فى الوصف الأولى للقماقم النحاسية - نقع على ملاحظة ساخرة، ترد عندما ينكسر ختم سليمان عن أحدها، ويخرج الجن مطلقا صرخة ندم هائلة - بصورة حذرة، إذ «ترد إلى ذهنه فكرة أن سليمان مازال حيا»[٢]. ولسوف يعود تناقض صرخة الجنى لينتاب المستمع كلما تقدمت القصة.

وبعد رحلة استمرت عاما بكامله، اكتشف - فجأة - رجال الحملة، ودليلهم الشيخ الحكيم التقى، أنهم تائهون فى الصحراء. ذلك ما حدث فى الصباح، فلم يجدوا مفرا من مواصلة السير. وعند موعد صلاة الظهر، وقع بصرهم على قلعة سوداء مهيبة، استطاع الشيخ أن يتعرفها، ويعرف أنهم على طريق محوّل يفضى - من القلعة السوداء - إلى مدينة النحاس، ثم إلى بلد القماقم. ومن اللافت أن السارد لا يبدى أى اهتمام - بالمرة - بورطة الرحالة الدرامية فى ضياعهم فى الصحراء. فهو حريص - فحسب - على التأكد من توفر بديل لخيبة الأمل؛ فالوصف ليس مهما لديه. وبعد عام من السير على الطريق، كان رحالتنا يتخذون سبيلهم إلى الزمن السيىء للمدينة؛ حيث اختلط الماضى بالحاضر بفعل إيهامات مختلفة.

والقلعة السوداء نوع من مدن الأشباح. وما من واحدة منها، وليس سوى النقوش التى تحكى قصة المحاولات العبثية - والمثيرة للسخرية، فى النهاية - للملك غابر لمقاومة الفضيلة. وترى «جيرهارد M. Gerhardt» فى القلعة السوداء تشخيصا مسبقا لمدينة النحاس، لكنها تشعر «أن لا شىء يحدث فيها أو بسببها.. ولا تخدم الواقعة كلها أى غرض آخر سوى خلق مستودع للمواعظ الأخلاقية الموجودة فى النقوش»[٣]. وأعتقد أن هذا المثال من التشخيص المسبق له - بالفعل - أهمية بنيوية كبيرة، بل ما هو أكثر بكثير، لأنه ليس المثال الوحيد فى الحكاية. فمع كل حدث متوقع، نكون مدركين انجذابنا إليه منذ البدء، ونحس أن ثمة نوعا من القانون فى الاتجاه الذى اتخذته انحرافاتنا التائهة، بصورة ظاهرية[٤]. والعلاقة بين القلعة ومدينة النحاس من النوع الذى يتبدى لنا مغويا فى الحلم. فالحدث الأول يتحقق بطريقة واقعية، إلا أن الخطر الضمنى فيه يتجسد - فى الثانى - ليخلق كابوسا - كابوسا يتولد - إلى حد ما - من أذهاننا نحن.

وعند مغادرة القلعة السوداء، يقع الرحالة على جهاز سحرى: هيئة فارس من نحاس، يدور عند لمسه باليد، ليشير إلى الاتجاه المفضى إلى مدينة النحاس. والجهاز نفسه ليس شراً فى ذاته، لكنه نذير شؤم، كما كل الأجهزة الآلية فى (الليالى)، مثل البحار الغريب فى «حكاية الصعلوك الثالث»، أو الحصان فى «الحصان الأبنوسى». وسوف يظل للنحت السحرى والمشعوذ دورهما فى مدينة النحاس باعتباره ملامح لخلفية تهكمية.

وبمواصلة طريقهم خلال الصحراء، يعثر الرحالة على عمود من حجر أسود، وعفريت مربوط به. ويخبرهم

بحكاية مثيرة، ليظهر أنه عوقب بهذه الطريقة من قبل الملك سليمان على محاولته الحمقاء المتهورة أن يتحداه. وها نحن - الآن - قد رجعنا، بوضوح، إلى الفكرة السليمانية للحكاية الإطار الواضحة. وهى واضحة لأن الحكاية الكاملة - فى الحقيقة - أكثر بكثير من أن تكون قطعة واحدة؛ ذلك أن المتلقى لابد له أن يستوعب - فى الحدث الرئيسى لمدينة النحاس - سلسلة من الإشارات إلى سليمان، وقد تم ترتيب الرحلة بهدف التصدى للنموذج السليمانى.

ولهذا النموذج بعدان، الأول: أن سليمان مثال على العظمة الفانية. فواقعة العفريت تستحضر استعراض القوة من القرآن، باستدعاء الجن والطيور التى خدمت فى جيش الملك، وذكر سيطرته على الريح. وفى نسخة «ابن الفقيه» الجغرافى من أسطورة مدينة النحاس، يقول أحد النقوش التى وجدت على جدران المدينة: «إذا ما استطاع أى كائن أن يصل إلى الحياة الخالدة، لتوصل إليها سليمان بن داوود»[٥]. كأن (ألف ليلة) قد أسقطت هذه الجملة لتحقيق دراميتها.

والثانى: أن هناك ملمحا أكثر قتامة - سقوط سليمان عن الأبهة والقوة. إنها زلة مؤقتة حسب التوجه الأساسى للمأثور الإسلامى؛ والآراء التلمودية أكثر اختلافا - عن ذلك - وأكثر تشاؤمية[٦]. ويخبرنا «الثعلبى» فى (قصص الأنبياء) أن سليمان قد امتلك قوى غير عادية، بفضل خاتم أضاعه ذات يوم - عقاباً على ارتكاب فعل وثنى تحت سقف بيته - وعثر عليه عفريت، لمدة أربعين يوما[٧]. وخلال هذه الفترة، اتخذ العفريت «صخر» شخصية الملك الذى طرد من بيته، وتحول إلى شخص مجهول يهيم على وجهه. وقد أمدت قصة الخداع الشيطانى هذه مفسرى القرآن فى العصر الوسيط بأحد التفسيرات القياسية للآية غير الواضحة «ولقد فتنّا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب».

فثمة مفتاح مهم لفهم الحكاية كلها، يكمن فى أن العفريت المربوط فى الحجر هو تنويع قريب على «صخر» فى أسطورة الخاتم، وأن قصته إشارة لا تخطئ إلى التقمص الشيطانى لشخصية سليمان. وقد تم عقاب العفريت - فى (ألف ليلة) - لأنه ساعد وحرض ملكا رفض منح ابنته لسليمان، فغزا سليمان جزيرة ملكه. وتتوافق هذه الأحداث مع عرض أسطورة الخاتم، حيث ينال سليمان - فى النهاية - الأميرة، من أجل كارثته، لأنها الأميرة الوثنية نفسها التى تجلب العقاب السماوى عليه. ويوثق عفريتنا إلى صخرة؛ وهو ما يحدث أيضا - فى الأسطورة - لـ «صخر» المحتال، عند نهاية الأربعين يوما من حكمه[٨]. وفى الأسطورة، يلقى بـ «صخر» وصخرته فى البحر؛ وهو ما لا يمكن العثور على ما يوازيه، إذا ما كان للعفريت أن يصير شخصية متكلمة فى «حكاية مدينة النحاس».

وتؤدى الإشارة إلى سليمان المطرود، والجسد الوهمى على كرسى العرش، عددا من الأدوار الجوهرية. الأول: أنها تقوى من بنية الحكاية، بما هى - من جديد - تشخيص مسبق؛ ذلك أن الأجساد الوهمية المختلفة - فى نسق مدينة النحاس (مكثفة فى جسد كرسى العرش) - ستكون هى الأفكار الرئيسية. الثانى: كما سنرى، أن أسطورة صخر وسليمان مهمة، لأن التفسيرات المجازية لها غزيرة فى العصور الوسطى. الثالث: أن الإشارة مهمة من حيث هى إشارة، سوف تتبعها إحالات أخرى ضمنية إلى عناصر موضوع سليمان، إلى أن تبدو - عند نهاية الحكاية - ليس باعتبارها قصة رمزية فحسب، بل - أيضا - باعتبارها ممارسة عملية فى القراءة الإشارية.

وحينما يصل الأمير موسى ومجموعته - أخيرا - إلى أسوار مدينة النحاس، ولا يجدون وسيلة للدخول، فإنهم يتسلقون جبلا يطل على الداخل. وعلى القمة، تحذرهم لوحات عدة من الطبيعة المتحولة للأشياء الدنيوية؛ إذ

يمكن للمرء أن يرى - من الجبل - الشوارع الخاوية فى المدينة. وينزل الأمير، «وقد صور الدنيا بياناً عياناً»[٩]. إلا أن تعليمه لم يتوقف عند ذلك. ففى مدينة النحاس، تحل المعرفة المتحققة من خلال التجربة المباشرة محل المعرفة الإيمانية بالفضيلة. ومن قمة الجبل، يمكن لموسى أن يرى الشوارع الخالية والأعشاب التى تنمو فيها، لكن لابد له من المرور عبر البوابة قبل أن يصل إلى المواقع الرئيسية هناك.

والأسوار المحيطة بالمدينة أكثر ارتفاعا من أى مقياس، لكن السلم - عندما يصنع اعتمادا على التخمين - يجىء مساويا تماما: لا بوصة واحدة أعلى أو أقل. ويكون على المدينة أن تلتقى بزائريها.

وتومئ فتيات فاتنات لمن تسلقوا الأسوار، غير أنهن دمى خيالية متحركة بفعل السحر، كطعم للسذج. ويقهقه الرجال - ممن خدعوا بفتنتهن - ويصفقون فى مرح، ثم يلقون بأنفسهم من الأبراج ليلقوا مصرعهم فى الحال. ومن حسن الحظ، يتأمل الشيخ التقى - الذى يرشد الحملة - هذه الحيلة: «كل ذلك - بلا شك - شىء ساحر وفخ ابتكره أهل هذه المدينة لصد كل من يستطلع من أعلى ثم يحاول الدخول»[١٠]. والفتيات نتاج للخداع الإنسانى. فهن لا يستهدفن حماية الموتى، بل - على العكس - فوجودهن يرجع إلى زمن حياة المدينة، فهن كأشخاص آليين يواصلون أداءهم بعد موت مبتكريهم. وشبح الموت الجارى هو ميراث الموت نفسه: فلو أن هذه الحياة الوهمية (للفتيات) كانت نوعا من الخداع لحماية الحياة الحقيقية - أثناء حياة المدينة، فإنه يصبح الآن خداعا فى ذاته Per se. والحياة الباقية داخل أسوار المدينة الآن - فحسب - هى نوع مخادع و - بصورة أساسية - مدمر.

وأخيرا يفتح العجوز البوابة من الداخل، وتدخل مجموعة من الرجال مدينة النحاس. وفى طريقهم إلى القصر، كان عليهم أن يمروا من خلال السوق حيث كانت أجساد التجار الميتة لاتزال جالسة خلف البضائع، يبدون كما لو كانوا نائمين فحسب. إنها أعراف خفية[١١]. فالموت - هنا - أصبح أبديا، برغم أن الموت - بالفعل - لا يعدو أن يكون مظاهر وتجليات. فهؤلاء الناس الذين خلقوا مظاهر الأشباح قد ارتدُّوا الآن - أنفسهم - إلى محض تجليات. وتكتمل المفارقة التهكمية عندما يقف موسى ومجموعته أمام الملكة التى يتعامل معها الأمير باعتبارها حية. وينبهه «طالب» (أو العجوز، كما فى طبعة برسلو Breslau): «إنها صورة زائفة مصنوعة بمهارة. فقد تم خلع عينيها بعد موتها، ووضع الزئبق تحتهما، ثم أعيدتا إلى مكانيهما..»[١٢] تومض العينان، والرموش تتحرك - تصميم خادع تماما. وندرك أن هذه الطريقة الفنية قد تم توقعها فى تماثيل الطيور والحيوانات التى عثروا عليها فى غرف سابقة، بأجساد من ذهب وفضة، وعيون من لؤلؤ وياقوت، «يتحير كل من رآها». ويستخدم الفعل نفسه فى وصف الانفعال الذى أثاره جسد الأميرة: «تعجب غاية العجب من جمالها وتحير من حسنها وحمرة خدها»[١٣].

تشاخيص، وأوهام، وموت يشبه الحياة. والفكرة التى تظل بارزة هى الخداع والوهم، فكرة engano التى تنتمى للمسرح الإسبانى، أو الأكواخ المسحورة فى ملاحم عصر النهضة. ويكتشف الرحالة أن الموت يمكن أن يشبه الحياة تماما؛ ففيما وراء الأميرة والزئبق تحت عينيها، نغمض عيوننا ونفتحها برهة حتى نتأكد مما نرى.

وترتبط مدينة النحاس بأسطورة سليمان بطرق عدة، برغم أن اسم سليمان لا يرد له ذكر، عمدا فيما يبدو. أولها، أنه من المتوقع أن يكون المتلقى على معرفة بأشكال أخرى للحكاية، تقدم سليمان باعتباره مؤسس المدينة[١٤]. ثانيها، أن إحدى الخدع - فكرة الأرضية الصقيلة إلى حد أن تشبه لجة الماء - خدعة اعتيادية من

قصة سليمان وملكة سبأ (القرآن ٢٧ ـ ٤٤)[١٥]. الثالثة، أن الأميرة الميتة تحمل اسم «تدمرة»، وتنسب الأسطورة بناء تدمر إلى سليمان [١٦]. وأخيرا، فمع سليمان والجن فى خلفية (الذاكرة)، فلن تكون ثمة صعوبة فى أن يستدعى المتلقى المسلم القرآن (٣٤ : ١٤) عند سماعه عن الأجساد التى توهم بالحياة: «فلما قضينا عليه الموت ما دلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته».

وعلينا أن نتوقف هنا برهة لنتأمل أى نوع من الموت رأيناه فى مدينة النحاس. كيف قضى أهل المدينة نحبهم؟ توضح لوحة الملكة أن مجاعة قد وقعت، وأن الجميع تضوروا جوعا إلى حد أن الذهب لم يعد يصلح ثمنا لطعام. وعلى ما تلاحظ جيرهارد:

«إنه عبث، إذا تم النظر إلى ذلك بصورة واقعية: فأناس يموتون جوعا لن يكفنوا أنفسهم بهذه الأناقة ـ بل الأبهة ـ التى تم وصفها هنا..».

وتقترح أن هذا الإيضاح ربما كان إضافة عقلانية متأخرة، هى والمحتوى البلاغى فى المادة، على يد «أديب مولع بالإطناب»[١٧]. إلا أنه من المحتمل أن نرى هذه المسألة على ضوء آخر، ونعتبر نص «ماكناجتين Mac-naghten» كلا واحدا جديرا بالاحترام، فنيا وثقافيا.

والتوضيح الموجود باللوحة عبث، والمقصود أن يكون كذلك إذا ما تم النظر إليه بصورة واقعية. ومع ذلك، فالكتابات تحذرنا مرات عدة من «التخلى عن الزاد»، ولابد أن تدل كلمة «زاد» ـ فى هذه العبارات ـ على ما يغاير الخبز واللحم[١٨]. فمصدرها الإسلامى هو التكرار القرآنى للكلمة (٢ : ١٩٧): «وما تفعلوا من خير يعلمه الله، وتزودوا فإن خير الزاد التقوى»[١٩]. ولابد لقراءتنا القصة أن تحدد ما إذا كنا نفسر كلمة «الزاد» الواردة بمدينة النحاس بمعنى التقوى، أو ـ بالأحرى ـ زاد الفكر: غذاء المسافر الصوفى أو الغنوصى. وعلى أية حال، فالرحلة ـ فى الحكاية ـ تتحول إلى رحلة روحية؛ فالأحداث فيها تكتمل إلى حد الاستعارة، واللوحة إلى حد القصة الرمزية. إنها «قوت القلوب»، وهو المقصود من جملة «من عدم القوت ماتوا»[٢٠]. ففى مدينة النحاس، تراجعت الحياة إلى نوع من التحنيط، لأنها مكان للجوع الروحى. ومما يرتبط بذلك، أن السحر ـ فى (ألف ليلة) كلها ـ ينحو إلى أن يظهر باعتباره نمطا من القوة فى تقلبها الأقصى، لكنها ـ هنا ـ نمط من اللاجدوى، جهد طائش فى مجاوزة الإنسانية.

ويصبح من الواضح تماما قصد أن تكون مدينة النحاس مجازا، عند وصول المجموعة ـ بعد ذلك ـ إلى «كركر»؛ حيث توجد القماقم المشتهاة. وهنا، يشرق ضوء على وجه الأرض فى الليلة السابقة ليوم الجمعة، وإذا بالأهالى مسلمون تعلموا دينهم من «الخضر» الوسيط السماوى والنموذج الأصلى لـ «العارف» الخفى. وفيما بعد الأسوار السوداء ـ التى بدت أبراجها كأنها من نار ـ حيث تحرس مدينة النحاس، قدمت «كركر» نقيضا كاملا. فديانتها بديل للمجاعة الروحية. وثمة لمسة مثيرة: فالزائرون يقدَّم لهم لحم السمك فى شكل إنسانى ضمن الطعام. هى خدعة مع الأشواك المنزوعة؛ وهنا لا يخطئ أحد الشكل الخارجى للكائن الإنسانى[٢١].

ويبدو لى أنه يمكن استخلاص تفسير أخلاقى تماما للقصة الرمزية على أساس لوحة الملكة. فقد تم فيها تأكيد أن الملكة كانت حاكما طيبا وعادلا، على عكس كاتب نقوش القلعة السوداء الأنانى. ويفترض «الخضر» وضوء «كركر» أن كلمة «زاد» محملة بدلالات حلَقية esoteric[٢٢].

وفى النهاية، يعود الرحالة إلى دمشق. أما ما تم للأشياء التى أحضروها معهم، فقد أطلق سراح الجن،

ومـات السـمك ذو الشكل الإنسانى من الحرّ، ووزعت الكنوز على المسلمين.

ويمكننا ـ الآن ـ أن نعود إلى مسألة اتساق الحكاية. ويبدو لى أن المستمع الذكى سيجد سياق الأحداث العرضية مترابطا بصورة ظاهرية ودالا، من خلال سبيلين أساسيين:

١ ـ بالتشخيص المسبق، الذى ـ من خلاله ـ تشد التجربة الساخرة النهائية لمدينة النحاس الرحالة إليها، بدءا بـ «فكرة أن سليمان مازال حيا، التى تدخل ذهنه»، مروراً بالقلعة السوداء وإشارة العفريت إلى الجسد الموجود على كرسى عرش سليمان، وصولا إلى ذهول موسى أمام الملكة الميتة.

٢ ـ وبالحضور الكامن للنموذج السليمانى، الذى يبدو طرفا فى علاقة عرضية بـ «الحكاية الإطار». ويمكننا ـ هنا ـ أن نضيف أن الأجزاء السليمانية الكامنة قد تم تنظيمها على نحو تماثلى إلى هذا الحد أو ذاك، لترد واقعة العفريت فيما بين القلعة السوداء ومدينة النحاس.

وبإلحاح الحكاية على المظاهر الزائفة، فإنها تعرض فكرة وجود العالم باعتباره وهما، وهو ما تتحدث عنه إحدى العظات الأخلاقية، وتجبرنا على القلق بشأن الطعام الذى تناقص فى النقوش. ومن الخطأ الاعتقاد أن الحكاية قد ترهلت حول المقاطع الوعظية فيها؛ إلا أنه من الخطأ ـ على النحو نفسه ـ اعتبارها ملاحق ثقيلة أضافها أديب متحذلق. وتمثل قراءة اللوحات وصرخة الأمير الطقسية [٢٣] حركات أدائية، تؤكد الحكاية من خلالها وتشارك فى مزاج جمعى. وعلى أية حال، فالحكاية الرمزية تدعو المستمع ـ فى الوقت نفسه ـ إلى أن يذهب إلى ما هو أبعد من الفهم المعتاد للمواعظ. وبالنسبة لمن رأوا «كركر» ـ أو سيرونها ـ فإن «الارتحال» (التى وردت بالمواعظ) سيؤدى إلى الدلالة على رحلات أخرى إلى جانب رحلة الموت تلك [٢٤].

لكن التأثير الأخلاقى الحقيقى للحكاية ينبع من بنيتها، وخاصة من الاتساق البنيوى بين الخط الذى اتبعته رحلة موسى من ناحية، وموضوع سليمان والجن من ناحية أخرى. ولو أن «حكاية مدينة النحاس» كانت تستهدف التأويل، لكان أحد الأسئلة التى تستدعى الطرح هو: لماذا تم العثور على العفريت المحبوس فى «كركر» أرض الضوء. وفى مقطع ليس بالغ الوضوح، يتم الربط بين «الخضر» والعفريت المحبوس فى نسخة «ابن الفقيه» من الأسطورة [٢٥]، إلا أن القصة الواردة فى (الليالى) تشدد على التعارض بين المدينة و«كركر» إلى حد يدعو إلى توقع تدقيق إضافى. فالأدب الصوفى الإسلامى يعج بالإحالات إلى سليمان والجن، وقلة منها سوف تجيب عن سؤالنا. ففى «حكاية المنفى الغربى» للسهروردى، يظهر الجنى المطيع الذى خدم سليمان مع النبع القرآنى من النحاس الذائب الذى صهروه وشكلوا منه سورا [٢٦]. ويساوى التفسير الفارسى بين الجن وقوى الخيال والتفكير، ونبع الحكمة الصوفية، وسور الحماية من يأجوج ومأجوج النزعة الدنيوية. وبمنطق مشابه، فى تفسير «ابن عربى» للقرآن ٣٤ : ١٢ (ومن يزيغ منهم..) يرمز الجنى العاصى إلى الميل نحو غوايات النفس [٢٧]. وبالنسبة لحكايتنا، فإن حادثة العفريت (بإشارتها إلى أسطورة خاتم سليمان ونفيه أربعين يوما) تنقلب إلى أن تصبح حاسمة على ضوء الأمثلة المشابهة للمثالين التاليين من (منطق الطير): «وعندما تلقى بالشيطان فى غياهب السجن، تسارع بالمسير صوب سرادق الحفل بصحبة سليمان»، و «لا سلطان لك على مملكة نفسك، ذلك أن الشيطان يحل محل سليمان فى حالتك» [٢٨]. وأخيرا، فى تفسير «ابن عربى» متعدد المستويات لآية «ولقد فتنّا سليمان..»، فإن المظهر المتغير لسليمان بعد فقده الخاتم، يعنى ـ ضمن أشياء أخرى ـ

تشويها للضياء الأصلى [٢٩]. وعلى أساس هذه الأمثلة، يمكننا القول إن الحديث الضمنى عن الجان العاصى (المحبوس فى «كركر»)، والإشارة إلى العفريت الذى كانت له - ذات يوم - اليد العليا على سليمان، يشكلان حزمة محكمة فيما لو - فقط، لو - قرئت القصة على نحو رمزى.

وفى الصياغة الإسلامية لأسطورة الخاتم، فإن سليمان - بعد عودة الخاتم - يطلب قوة فريدة إلى العالم، ويستجاب له. وتتبع رحلة «موسى» سياقا مشابها. فالأجساد الخادعة فى مدينة النحاس - من حيث هى تذكار للجوع الروحى - توازى الحبس الشيطانى من قبل سليمان والخسارة الروحية للذات الحقيقية. ويتوافق وصول المجموعة إلى «كركر» مع استعارة الخاتم وطرد الغاصب والخادع. ويمكن تفسير خطى الحكاية بطرق عدة، إما من حيث هى أمثلة على التكبر والسقوط، أو حكايات غنوصية عن نفى الروح وعودتها. ويمكن أن يتلاءم نمط الرمزية مع «الغزالى» صاحب (مشكاة الأنوار)، بقدر ما يناسب أحد الإسماعيلية، السهروردى أو العطار. والمهم أن مجموعتى الأفكار منظومتان، وليستا ملصوقتين معا.

ومهما كان الهدف المحدد للقصة الرمزية، فإن التقنية الإشارية المستخدمة فى القصة توفر للقارئ تدريبا على التأويل؛ فالرحلة تستدعى قراءة رمزية، «تأويلا»، وتستوجب فكرة سليمان قراءة «تطبيقية» [٣٠]. ويظل تأكيد التأويل مناسبا لاتجاهات عدة من التفكير، ودلالات المصطلحات التى استخدمت بصورة تقنية - مثل «معاد»، بمعنى «الحياة القادمة»، إلخ، على سبيل المثال - يجب أن تستند إلى مذهب الراوى، إن كان يعتنق - حقا - أى مذهب محدد [٣١]. وهناك أفكار معينة - مثل الأرضية الصقيلة - أقرب إلى أن تكون قد أضيفت لـ «تأويل» ما فى الذهن، أو - ربما - على أنها حوافز على التأويل [٣٢].

وترصد «جيرهارد» عددا من تفسيرات أسطورة مدينة النحاس بالعربية [٣٣]. وأكثرها إمتاعا - فيما يتعلق بالنموذج الأصلى - ذلك المقطع الذى يقدم فيه «ابن الفقيه الهمذانى» سليمان والخضر وكائنات النحاس وهم يخرجون من القماقم النحاسية. والمدهش فى هذا التفسير هو خوف رجال موسى من ترك زادهم للرجال النحاس، العفاريت [٣٤]. وعلى نحو ما قلت، يترك «ابن الفقيه» (أو الخلاصة الوافية لكتابه) مناح عدة من النادرة غامضة. فدور «الخضر» - على سبيل المثال - مبهم. وقد استخدم مؤلفنا - على ما هو واضح - نسخة تشبه نسخة «ابن الفقيه»، إلا أن استخدامه الأفكار التى وجدها أصيل تماما.

فما من نسخة تتضمن جسد الملكة الذى يوهم بالحياة، والذى قد يكون له نموذج أصلى فى قصة شبه تاريخية مستقلة عن «بالميرا». وفى مقال «تدمر»، يقول المعجم الجغرافى لـ «ياقوت» إن الجثمان الذى لم يتحلل لأميرة متوفاة قديما قد اكتشف عندما اخترقت أسوار بالميرا. وفى هذا المثال، كان الجثمان كظيما، بلعنة حلت عليه لوقته. أما «طالب» (الذى قتله الحارس الآلى، عندما حاول سرقة مجوهرات الملكة الميتة)، فلربما تمت التضحية به استرضاء لهذه الملكة الأصلية لإبطال مفعول لعنتها فى الحكاية الواردة بـ (الليالى). ولربما - أيضا - اشتهرت تدمر، على نحو ما يذكر المقال نفسه - بسبب بعض تماثيل الفتيات التى ظلت سليمة تماما وسط الأنقاض.

وتحميل الموتى بالأخطاء من أجل الأحياء ليس فكرة غير شائعة. فمثالها الأشهر فى الأدب الإسلامى ربما كان طرفة الأمير الذى ضل قصره أثناء حفل عرسه، وقضى الليلة - وهو مخمور - فى إحدى المقابر، فعامل إحدى الجثث باعتبارها عروسه. وقد استخدمت الحكاية بوصفها مثلا أخلاقيا غنوصياً عن الوجود السابق للروح

وعودتها من مقامها الدنيوى، فى الرسالة الثامنة والأربعين لـ «إخوان الصفا»[٣٥].

ومما يزيد من تعقيد مشكلة النماذج الأصلية أن ندخل إلى حيز المقارنة النسخة العبرية للحكاية Máasèh ha-nemalah[٣٦]، حيث يلجأ سليمان نفسه إلى قلعة مهجورة مات أهلها بالمجاعة. بل إن سجل النصائح المكتوبة، «تزود للطريق»، موجود على عتبة الباب العليا. وفى هذه القلعة ـ مع ذلك ـ ارتدّت الجثث إلى مجموعة تماثيل خادعة تسكنها العفاريت. ما من أرض للضياء» و «والمدراش»(*) تتحول إلى تعاليم عن حماقة التكبر والدنيوية. ومن المحتمل أنه كان هناك ـ ذات يوم ـ نموذج أصلى مشترك لـ «مدينة النحاس» والنسخة العبرية للحكاية، يحتوى على أفكار المجاعة (مع جثث غير متحللة)، وتماثيل ذات كتابات أخلاقية. ولربما تسببت هذه التماثيل فى استدعاء تدمر.

وفى رسالتهم حول أنفسهم، يحدد «إخوان الصفا» مواقف عدة لابد أن يمر بها من يتقدم للعضوية. وفى الموقف الذى يلى الإقرار الشكلى ويسبق «التصديق بالضمير»، يتم تصوير قضايا المذهب فى الذهن بأدوات «الأمثال»[٣٧]. وتلك كانت وظيفة مؤلفنا التى اختارها، عندما تناول أساطيره وصوره، وحولها إلى زاد للخيال[٣٨]. والمؤكد أن الوظيفة لا تقلل من استمتاعه برواية حكاية يوقف بها شعر رؤوسنا عن آخره.

* التفسير اليهودى التقليدى للتوراة.

الهوامش :

(١) استخدم نص «ماكناجتن Macnaghten» The Alif Laila (Calcutta, 1839-1842), III, 83-115. وفى بعض المواضع، تكون طبعة Habicht-Fleischer, Tausend und Eine Nacht (Breslau, 1825-1834), VI, 343-401, أكثر اكتمالا، وخاصة فى واقعة الجبل، حيث تعد طبعة كلكتا بسبع لوحات، لكنها تفشل فى تقديمهم. ولا تكشف نسخة ماكناجتن عن إدراك مشذب ـ فحسب ـ بل، أيضا، عن إدراك مرهف للتفصيل الدرامى. فطبعة هابشيت ـ على سبيل المثال ـ تفتقر إلى الملاحظات المدهشة عن السلم، وقاعة القصر فى مدينة النحاس. وأعتقد أن اسم الملكة ـ فى نص هابشيت ـ صحيح، ومحرف عند ماكناجتن. وفى تقديرى أن الاختلافات بين الطبعتين ليست ضرورية للتأويل الذى أقترحه. وقد سار المترجمون (Burton, Litt-mann, etc.)، بشكل عام، على خطى ماكناجتن، واستخدموا هابشيت لملء الفجوات.

وقد تم مناقشة «مدينة النحاس» ـ على نحو من التفصيل فى M. I. Gerhardt, The Art of Story-Telling (Leiden, 1963), 195-235، حيث يمكن العثور على مادة تاريخية قيمة. ونحن ـ أنا وجيرهارد ـ على اختلاف تام فى تقييماتنا لبنية الحكاية، واتساقها، ومعناها.

(٢) انظر : Macnaghten, 85.

(٣) انظر : Gerhardt, Art, 207.

(٤) تحدد التشخيصات المسبقة اتجاه سير رحالتنا، وهو ما يحدث مع أبطال سبنسر فى السهل المشابه. أما الشعور النهائى، فقدمه سبنسر بلغته: «إنه ذلك الذى يستطيع اجتناب الفرصة التى ساقها القدر» (FQ 111: i: 37).

(٥) انظر : Ibn al-Faqih al-Hamadhani, Compendium libri Kitab al-Boldan, ed. de Goeje (Leiden, 1885), 90. Quoted in Gerhardt, Art, 219-21.

(٦) انظر : Cf. Gittin, 68b. وقد تم مناقشة ما إذا كان سليمان ملكا ثم ـ بعد ذلك ـ رجلا من العامة، أو ملكا ثم رجلا من العامة ثم ملكا مرة ثانية. ويوضح «راشى Rashi, ad loc,» أن المقصود أنه كان ملكا على عالم الروح، فحسب. حول الشكل الناقص لسليمان، انظر: Pesiqta Rabbati 6: 4، وصولا إلى حقيقة أن سليمان سيكون أحد الملوك بلا شريك فى العالم الآتى إذا لم يقم ببناء «المعبد». ويمكن العثور على مثال مبكر لفكرة انحدار سليمان قرب نهاية Testament of Solomon, trans!. F. C. Conybeare, Jewish Quarterly Review, XI (1899), 45 : «أظلمت روحى، وأصبحت لعبة فى يد الأصنام والشياطين». وكمثال أكثر مغالاة، انظر: Lidzbarski, Ginza-der Schatz oder das grosse Buch der Mandäer (Göttingen, 1925), 28 and 46. وفى النسخة الإسلامية، يؤدى سليمان دوره على مايرام بعد عودة الخاتم إليه، لكن ظلاً ما يبقى. ويذكّر «العطار» بأن سليمان قد دخل الجنة فيما بعد دخول الأنبياء بخمسمائة عام، بسبب خاتم القوة الذى يمتلكه Mantiq at-tayr, ed. Gowharin (Tehran, 1964), 51.

(٧) الثعلبى، قصص الأنبياء (بولاق، ١٨٦٩)، ٢٥٣ ـ ٢٥٦. وقد تم تحقيق القصة من حين إلى آخر ـ الزمخشرى، كشاف ـ وصولا إلى «ولقد فتنّا

سليمان». (الجزء الرابع، ص٩٤ من طبعة بيروت ١٩٧٤). وبالفعل، يلمح الزمخشرى إلى وجود فكرة سليمان بوصفه صورة لوالد الفتيات (انظر «الثعلبى» السابق، حيث تطلب الفتاة الصورة التى تقدسها ـ من بعد ـ فى السر)، لكنه يظل يجد صعوبة فى قبول الأمر كله كتبرير أخلاقى لعقاب سليمان. وهناك ـ بالطبع ـ تأويلات أخرى متوفرة للآية. ولا يبدى بعض المفسرين اهتماما ـ بالمرة ـ بالأسباب الأخلاقية لسقوط سليمان. انظر:
Qummi, ad loc. (II, 236-37 in the Najaf ed.)

(٨) فى الفقرة المقتبسة عن «قُمى»، يتم حبس عدد كبير من الجان العاصى فى الصخور، وعدد كبير فى القماقم، بعد هذه الواقعة.

(٩) Macnaghten, 101 : وقد صور الدنيا بيانا عيانا. والجملة مفقودة فى هابشيت.

(١٠) انظر : Macnaghten, 103

(١١) من المهم مقابلة هذه الفكرة بالاعتقاد أن أجساد العادلين هى التى لا تتحلل. وللأمثلة على ذلك من «مدراش» والحديث، انظر:
R. Mach, Der Zaddik in Talmud und Midrasch (Leiden, 1957), 169.

(١٢) انظر : Macnaghten, 109; Habicht, 392-93.

(١٣) انظر : Macnaghten, 108.

(١٤) انظر : Cf. Gerhardt, Art, 216-21.

(١٥) هذه الفكرة مفقودة فى نص هابشيت.

(١٦) أخطأت «جيرهارد» (Art, 205) فى اعتبار الاسم اعتباطيا. وبالنسبة لسليمان باعتباره مؤسسا لتدمر، انظر (ياقوت، معجم البلدان، الموضع السابق). واقتباس ياقوت من «النابغة الذبيانى» يرجع إلى ١ : ٢١ ـ ٢٣ من طبعة Derenbourg's Paris 1869 للديوان. وربما عرفت الأرض العربية أشكالا من أسطورة سليمان التى يمثل فيها حكم تدمر إحدى مراحل تقلص قوة الملك. انظر :
Aggadat shir ha-shirim 3:33-34, ed. Schechter, JQR, VII (1895), 150. Referred to in L. Ginzberg, The Legends of the Jews (Philadelphia, 1936), VI, 301.

واسم «التدمرة» ـ أيضا ـ مهم باعتباره مصدرا لفكرة الملكة شبه الحية.

(١٧) انظر : Gerhardt, Art, 205.

(١٨) انظر : Macnaghten, III، على سبيل المثال.

(١٩) وفكرة الزاد الروحى ليست مقصورة ـ بالطبع ـ على الإسلام.
انظر : Mach, Zaddik, 190-94.

(٢٠) انظر : Macnaghten, 105.

(٢١) بالنسبة للتلقين الصوفى الذى قام به «الخضر»، انظر :
L. Massignon, Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane (Paris, 1954), 131-32.

(٢٢) تتكرر فكرة «الموت فى الحياة» ـ بذاتها ـ فى سياقات أخلاقية. انظر القول المنسوب إلى شقيق بن إبراهيم فى Sulami, Kitab tabaqat as-sufiya, ed. J. Pedersen (Leiden, 1960), 59 : «لقد جعل الله ممن يطيعونه أحياء فى موتهم، وجعل ممن يعصونه أمواتا فى حياتهم». والاستخدامات الحلقية للفكرة ليست نادرة. وانظر ـ فيما يلى ـ قصة الأمير الذى يخطئ فى تعرف جثة عروسه. ويصف هاتف باب Haft Bab الإسماعيلى حالة من فقدوا الطريق القويم بأنهـا «لا جـود يشـبـه الوجـود». انظر : Abu Ishaq Quhistani, Haft Bab, ed. and transl. W. Ivanow (Bombay, 1959), 49.
وفى تأويل رمزى يفيد فى حل خيوط قصتنا، يساوى الكتاب نفسه بين الطعام الخالص وتأويل القرآن تأويلا متحررا من الارتباكات الناشئة عن الفهم الحرفى «الظاهر». (p. 56, to verse 4: 160). ويؤول تفسير ابن عربى «الطيبات» (٤ : ١٦٠) على أنها مظاهر سماوية.
وفى «كركر» ـ عند هابشيت ـ يصعد عمود ضوء من البحر فى الليلة السابقة على يوم الجمعة، ورجل يسير على الماء منشدا صيغة دينية. والفكرتان صوفيتان ـ بالتحديد ـ أو صوفيتان دينيتان. وقد تم إدماجهما فى فقرة واحدة فى كتاب المشارع والمطارحات، على سبيل المثال. انظر :
Shihab ad-Din Yahya s-Suhrawardi, Opera Metaphysica et Mystica, ed. H. Corbin (Istanbul, 1945), I, 505,

(٢٣) انظر مقال «بكاء» الذى كتبه «ميير» فى الطبعة الثانية من Encyclopaedia of Islam .

(٢٤) لا أعنى أن مظهر اعتزال العالم قد تم نسخه، لكنه تم المحافظة عليه باعتباره مستوى أولاً، بينما تنطوى القصة على ضرورة أن يذهب المرء إلى ما وراءه. فرؤية عالم التجربة باعتباره نوعا من القوقعة أو المثال، وإدراك أنه ـ فى علاقته بالعالم الواضح ـ يماثل علاقة الظلام بالضياء، إنما هو «المعراج الأول» بالنسبة للإنسان الذى يبدأ رحلته إلى الحضور الإلهى.
انظر الغزالى، مشكاة الأنوار (القاهرة، ١٩٦٤) ص٥٠.

(٢٥) كتاب البلدان، ص٩١.

(٢٦) انـظـر : Qissat al-ghurba al-gharouya, in Oeuvres philosophiques et mystiques de Shihabaddin Yahya Sohrawardi [Opera Metaphysica et Mystica, II], ed. H. Corbin (Tehran, 1952), 285.

(٢٧) الجزء الثانى، ص ص ٣٠٣ ـ ٣٠٥ من طبعة بيروت ١٩٦٣.

(٢٨) انظر : Mantiq a-tayr 35 (line 612), and Ilahiname, ed. H. Ritter (Istanbul, 1940), 289 (line 12). Reference to the second passage in H. Ritter, Das Meer der Seele (Leiden, 1955), 625.

(٢٩) الجزء الثانى، ص٣٥٦، من طبعة بيروت ١٩٦٨.

(٣٠) انظر : I. Goldziher, Die Richtungen der islamischen Koranauslegung (repr. Leiden, 1952), 244.

(٣١) انظر : «معاد» فى : رسائل إخوان الصفاء (بيروت، ١٩٥٧) الجزء الرابع، ص٥٠؛ Haft Bab, 47; and Daylami, Bayan madhhab al-batiniya wa-butlanih, ed. Strothmann (Istanbul, 1939), 37 and 78.

(٣٢) بالنسبة للأرضية اللامعة، انظر تفسير ابن عربى، الجزء الثانى، ص٢٠٥، أو Diya' ad-Din Isma'ili ibn Hibatallah al-Ismaili s-Sulaymani, Mizaj at-tasnim, ed. Strothmann as Ismailitischer Koran-Kommentar (Göttingen, 1944; Abh. Ak. Wiss. Gött, Phil.-Hist. K1., Dritte Folge, Nr. 31), 334.

ويمكن تفسير موت «طالب» على أنحاء مختلفة. سياسيا، لرغبة طالب فى كسب حظوة الخليفة الأموى عن طريق إعطائه هدية من مجوهرات الملكة. حلقيا، إذا ما انطلقنا من «الأمان» الذى انتهكه طالب وفقا لإشارة القرآن ٣٣ : ٧٢. الأمان = المعرفة، انظر فخر الدين الرازى، التفسير الأكبر. وباعتراف الجميع، فإنها وسيلة قديمة للمؤامرات لا يفلت منها ـ سليما ـ إلا فارس مقدام؛ وبهذا المعنى، ينتمى طالب إلى خط انكيدو وبرثوس نفسه.

ولربما كان العثور على الملكة فى الغرفة السابعة يمثل ما هو أكثر من مصادفة، برغم أن المؤلف لم يذكر الرقم.

وأخيرا، وبرغم أن مدينة النحاس تقع ـ تقليداً ـ فى شمال أفريقيا ـ وهو ما يجعل الجدل حول الرمزية الجغرافية غير مأمون ـ فإنه من المغرى أن يعتقد المرء أن المؤلف يريد إخبارنا بشىء ما عن طريق منح اسم «تدمرة» (أو منعه إذا ما كان هناك نموذج أصلى لشخصيتها) لأميرة مغربية مما وراء صحراء القيروان، برغم أن الاسم يرتبط ـ بشكل واضح ـ بالميرا. والقيروان ـ وفقا لبرهانى قاتى ـ اصطلاح يدل على حواف العالم. والمغرى أن يفكر المرء فى بحث الإسكندر عن نبع الحياة فى أرض الظلمات. وعلى نحو محدد تماما، تمثل القيروان ـ لدى السهروردى، قصة الغربة الغربية، ٢٧٧ ـ «القرية الظالم أهلها» (القرآن ٤ : ٧٥)، حيث وقع البطل فى الأسر. وشرح المفسر المكان بقوله: «القيروان تعنى العالم، والمقصود بأهل العالم هم الظَّلَمة». ويعجب المرء مما إذا كان ثمة أى تنفيذ لضرورة أن يخترق المرء الأسوار السوداء لمدينة النحاس قبل أن يصل إلى كركر العقل. هل تم تخطيط الطريق ـ فى الأصل ـ باعتباره مكانا محتملا؟ يفسر كوربان Corbin «البرزخ» فى Avicenna's Risalat Hayy ibn Yaqzan باعتباره ممرا إزاميا خلال الظلام. انظر : Avicenna and the Visionary Recital, transl. W. Trask (New York, 1960), 142 and 159, but against that view cf. A.-M. Goichon, Le récit de Hayy ibn Yaqzan (Paris, 1959), 86-90. The text of the passage in question is in Traités mystiques d'Abou Ali al-Hosain b. Abdallah b. Sina, ed. M. A. F. Mehren (Leiden, 1889), fasc. 1, p. 8 of the Arabic text.

(٣٣) انظر : Gerhardt, Art, 210-30.

(٣٤) انظر : Ibn al-Faqih, K. al-buldan, 88-91.

(٣٥) الجـزء الرابع، ص ١٦٢ ـ ١٦٤. ورسائل إخوان الصفاء خلاصة وافية ـ من القرن العاشر ـ للعلم والفلسفة والدين، إسماعيلية فى السياسة، وفيضية/ أفلاطونية جديدة فى الميتافيزيقيات. وتتكرر القصة ـ أيضا ـ فى Ilahiname للعطار، كما أشار إلى ذلك ريتر (Ritter, Meer, 47). والفكرة الأساسية واسعة الانتشار. وكمثال مدهش من أوروبا، انظر : C. Nodier, Infernaliana (Paris, 1966), 96-97.

(٣٦) انظر : A. Jellinek, Bet ha-Midrasch (repr. Jerusalem, 1967), pt. v, 22-26. Referred to in Ginzberg, Legends, VI, 298.

(٣٧) الجزء الرابع، ص٥٨. وأعتقد ـ وأنا أتأمل ولع «إخوان الصفاء» بالحكايات الرمزية ـ أن «الأمثال» لابد أن تعنى ـ هنا ـ «الأمثال الرمزية parables» أو «القصص المجازية allegories»، وليس «الحِكم» (والأخيرة وسيلة للنهج البلاغى لـ «التصديق»، وفقا لأفيروس. انظر: H. A. Wolfson, The Terms Tasawwur and Tasdiq in Arabic Philosophy and Their Greek, Latin and Hebrew Equivalents, The Moslem World, xxxIII [1943], 118).

(٣٨) لا يبدو للمأثور الإيرانى فى Brazen Hold أى تأثير مباشر على قصتنا. فطريق المسافر لا يشبه المراحل السبع التى يتوجب أن يعبرها الاسفانديار Isfandiyar. وزعم سندباد (Siyasatname, 45) أن أبا مسلم والمهدى ومزدك كانوا ينتظرونه ليعودوا جميعا من حصن النحاس، لكن مدينتنا يمكن أن تكون أى شىء إلا أن تكون مهدوية. حول الفكرة الإيرانية، انظر: K. Czeglédy, «Bahram Cobin and the Persian Apocalyptic Literature,» Acta Orientalia Acad. Sci. Hung., VIII (1958), 21-43.

أما الإحالات إلى Isfandiyar and Bahram Chubin، فإننى مدين بها للبروفيسور ديكسون M. Dickson من جامعة برنستون.

وثائق

محاكمة ألف ليلة وليلة

* اعتمدنا فى هذه الوثائق، الخاصة بمحاكمة (ألف ليلة وليلة) بالقاهرة عام ١٩٨٥، **ملف قضايا حرية الرأى والتعبير فى مصر**، للدكتور محمد حسام محمود لطفى (القاهرة ـ ١٩٩٣) ـ وننشرها كما هى، دون تصويب أخطائها اللغوية والمطبعية.

(التحرير).


بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين
الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين
سيدنا ومولانا محمد صلى الله عليه وسلم صلاة وسلاما دائمين
متلازمين الى يوم الدين وبعد فان الله تعالى جعل سير
الاولين عبرة للقوم الاخرين لكي يرى الانسان العبر التي
حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الامم السالفه وما جرا
لهم فينزجر فسبحان وتعالى جل جلاله وعز شانه هو الاله
الاولين والاخرين وهو الدايم على مر الايام والسنين وبعد
فناء خلقه اجمعين فمن العبر الحكايات الحكاية التي تسمى
بالف ليلة وليله وما فيها من الحكايات والامثال فقد حكي
والله اعلم بغيبه واحكم واعز واكرم مما مضى وتقدم وما سلف
من احاديث الامم الماضين والخلايق المتقدمين انه
كان في قديم الزمان وسالف العصر والاوان ملك من ملوك
ساسان بجزاير الهند والصين صاحب جند واعوان
وخدم وحشم وكان له ولدان احدهما كبير والاخر صغير وكانا
فارسين بطلين وكان الاكبر افرس من الاصغر
وقد ملك البلاد وحكم بالعدل في الرعيه واحبوه اهل بلاده
ومملكته وسائر اجناده وكان اسمه الملك شاه زمان
وكان اخوه الصغير اسمه الملك شاه باز وكان ملك
بسمرقند العجم ولم يزل الامر مستقيم في بلادهما وكل واحد في
مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنه في غاية
البسط والانشراح ولم يزل الامر على ذلك الى ان اشتاق
الملك الكبير الى اخيه الصغير فامر وزيره ان يسافر الى
عند

الصفحة الأولى من مخطوطة ألف ليلة وليلة المحفوظة بدار الكتب المصرية تحت رقم ٥٢٣ ١٣ ز

الحكم الأول

محكمة آداب القاهرة
حكم باسم الشعب

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩
برئاسة السيد الأستاذ / أحمد الحسينى رئيس المحكمة
وحضور الأستاذ /جمال عزت وكيل النيابة
وعمر حسن محمد أمين السر
فى القضية رقم ١١٤٢ سنة ١٩٨٥ أداب القاهرة
ضد
حسين محمد صبيح

ـ المحكمة ـ

بعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة الشفوية.
من حيث أن النيابة العامة قد اتهمت المتهم بأنه فى يوم ١٩٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الجمالية محافظة القاهرة.
١ــ صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض

مطبوعات منافية للآداب العامة؛ مؤلف ألف ليلة وليلة؛ ومؤلف «تسهيل المنافع» وذلك على النحو المبين بالأوراق. ٢ ـــ إستعمل الاكلاشيهات المضبوطة فى نشاطة الإجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تعد حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بمقتضى نص المادتين ٣٠، ١/١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون ٢٩ سنة ١٩٨٢.

وحيث أن واقعة الدعوى ـــ حسبما يبين من محاضر الضبط والتحقيقات وسائر الأوراق ـــ توجز فيما أثبته الرائد على السبكى بإدارة رعاية الأحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٥،٤٥م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بميدان الأزهر بالقاهرة بطبع وترويج نسخ من كتاب ألف ليلة وليلة تحوى قصصا وألفاظاً خادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وأنه بإجراء التحريات السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها حيث حصل على نسخة من الكتاب المذكور بشرائها من المكتبة سالفة الذكر الكائنة بالعقار ١٨٠ وقف خيرى بميدان الأزهر. وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصا وألفاظاً وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعو النشىء (كذا) للإنحراف والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات كما تبين له أن مدير ومالك المكتبة والمطبعة هو حسين محمد صبيح وأن طبع هذه النسخ يتم فى داخل المطبعة الموجودة بالمكتبة المذكورة وأنه توجد كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن المكتبة بنفس العنوان والنسخة مكونة من أربع مجلدات وأنه قد تحرر محضر

تحريات بذلك فى ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ص عرض على السيد الاستاذ/ مدير نيابة الآداب بالقاهرة حيث أذن فى ذات التاريخ الساعة ١١ص بتفتيش مكتبة ومطبعة المتهم لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وضبط جميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات وكذا ضبط جميع الاكلاشيهات الخاصة بطبع ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه من جميع اماكن التوزيع سواء المكتبات أو الباعة وكذا ضبط المتهم وأضاف أنه نفاذاً لهذا الإذن توجه الساعة ١,٣٠م نفس اليوم بصحبة قوة حيث تقابل مع المتهم داخل المكتبة حيث أحاطه علماً بشخصيته ومأموريته وقام بضبط أربع نسخ من الكتاب موضوعة على أحد الأرفف بالمكتبة واصطحبه إلى المخازن حيث تم ضبط عدد ١٨٩٠ كتاب بداخل المخزن الواقع بداخل المكتبة كما اصطحبه إلى حجرة حفظ الاكلاشيهات حيث تم ضبط ١٢٨٠ اكلاشيه خاص بطبع كتاب ألف ليلة وليلة وأنه أثناء التفتيش بحثا عن نسخ الكتاب المطلوب ضبطه استرعى إنتباهه كتاب عنوانه تسهيل المنافع وبتصفحه تبين أنه يحوى فصول (كذا) فى أوقات الجماع وكيفيته وضرره وقام بضبط ١٧٥ نسخة منه وأنه بسؤال المتهم قرر له أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولا يعلم أن به شيئا مخلا بالآداب ولا توجد تعليمات بعدم طبعه وهو من كتب التراث القديم وأن كثيرا من المطابع تقوم بطبعه وبيعه.

وإذ باشرت النيابة العامة تحقيق الواقعة فى ١٩٨٥/٣/٥ أثبت المحقق اطلاعه على نسخة من كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط وكذا كتاب تسهيل المنافع وتبين أن كل (كذا) منها يحوى العديد من الألفاظ والعبارات المنافية للآداب وحيث سئل المتهم قرر أنه يقوم بطبع كتاب ألف ليلة وليلة ولايعلم أنها منافية للآداب إذ إنها من التراث وأنه لم يقرأ ذلك الكتاب وعلل ما هو موجود فى الصفحتين ٣٥,٣٤ من الجزء الأول بأنها طبعة قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى كما أن كتاب تسهيل المنافع من كتب التراث أيضا.

وحيث أنه بجلسة المحاكمة ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة العامة ظروف الدعوى وطلبت توقيع أقصى العقوبة على المتهم ومصادرة النسخ والاكلاشيهات المطبوعة وقدم وكيلها صورة ضوئية لصفحات من مؤلف ألف ليلة وليلة الصادر عن دار ومطابع الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبرقية مرسلة من المواطن أحمد عبد اللطيف العباد ومقالة الكاتب عبد اللطيف فايد بجريدة الجمهورية. وحضر الاستاذ/ فريد السيد حجاج المحامى وقرر أنه يدعى مدنيا قبل المتهم بمبلغ ٥١ جنيه على سبيل التعويض المؤقت لما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وانضم اليه آخرون. كما حضر المتهم بوكيل عنه وشرح ظروف الدعوى ودفع بعدم قبول الادعاء المدنى لإنعدام الضرر المباشر وقدم حافظة مستندات وطلب ندب خبير فى الدعوى بصفة احتياطية وأصليا ببراءة المتهم مما أسند إليه. والمحكمة قررت حجز الدعوى للحكم بجلسة ١٩٨٥/٤/٢١ مع التصريح بتقديم مذكرات لمن يشاء فى أسبوع وقد وردت إلى المحكمة خلال الأجل المضروب مذكرة من النيابة العامة صممت فيها على طلباتها وكذا مذكرة من المدعى بالحق المدنى صمم فيها عن طلباته مذكرة من وكيل المتهم صمم فيها على الدفع المبدى منه وعلى براءة المتهم واحتياطيا ندب خبير فى الدعوى.

وحيث أن المحكمة قررت مد أجل الحكم لجلسة اليوم لاستكمال الاطلاع. وحيث أنه عن موضوع الإتهام وقد نصت المادة ١٧٨ ع المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأولى على أن يعاقب بالحبس مدة لا تزيد على سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيه ولاتجاوز ٥٠٠ جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين،

كل من صنع أو حاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صوراً محظورة أو منقوشة أو رسوماً يدوية أو فوتوغرافية أوإشارات رمزية أو غير ذلك من الاشياء أو الصور عامة إذا كانت منافية للآداب العامة. وأركان هذه الجريمة إثنان الأول الركن الحادث والثانى الركن المعنوى، والركن المادى يتكون من عنصرين أ ــ فعل مادى وهو أحد الأفعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها :١ ــ صناعة وتغير عمل أو خلق وكذا التقليد أو النقل عن شيء آخر لأى من الاشياء المذكورة فى النص ٢ ــ الحيازة بقصد الاتجار لأى من الاشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازة لذات الشخص وبصفة خاصة له دون غيره من الأفراد أى كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للإتجار وتتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلا طالما انها كانت بقصد الإتجار ٣ ــ التوزيع وهو النشر أو الاذاعة أو اعطاء الاشياء المذكورة بالنص للغير بغير تمييز حتى ولو كان بالمجان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد إلا عدد واحد يسلم لشخص واحد (ب) ــ أن يكون ما سبق من أفعال منافية للآداب العامة ويعد إنتهاكاً لها والمقصود بانتهاك حرمة الشيء هو تناوله بما لايحل والذهاب بما له من حرمة كذلك هو نقض العرض وتحقق إنتهاك حرمة الآداب العامة بإتيان الفعل المادى ماساً بأسس الكرامة الأدبية للجماعة. وأركان حسن سلوكهم ودعائم سموها المعنوى ويمثل هذا الإنتهاك الإستهانة بالمبادىء الأخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياء وتشمل بدون شك كل ما شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة على حسن سلوكه ورقى اخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلاقة الظاهرة على وجودها «نقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ المجموعة الرسمية ١١ص٢٨٨» وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليد البيئة الاجتماعية وعلى هدى من مستوى الاخلاق العامة بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام فى البيئة الاجتماعية والركن المعنوى أو القصد الجنائى فى هذه الجريمة هو قصد عام يكفى لشواذه مجرد ارتكابه الفعل المادى مع الإحاطة بمدى مخالفته للآداب العامة «يراجع الموسوعة الشاملة فى الجرائم المخلة بالآداب العامة للاستاذ/معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ ص٢٧٢وما بعدها».

وحيث أنه لما كان ما تقدم وقد اسندت النيابة العامة للمتهم أنه صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض مطبوعات منافية للآداب «مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع» كما أنه استعمل الاكلاشيهات المضبوطة فى نشاطه الاجرامى سالف الذكر وحيث أن المحكمة قد تبينت من الاطلاع على نسخ مؤلف ألف ليلة وليلة المضبوطة بحوزة المتهم أنها تحوى العديد من الروايات عن كيفية اجتماع الجنسين ووصف لشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وألفاظ جنسية سوقية بذيئة مخلة بالآداب العامة فى الجزء الأول الصفحات من ٣٣إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦،وفى الجزء الثانى صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣، وفى الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفى الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣، وذلك على سبيل المثال كما تبين للمحكمة أن كتاب تسهيل المنافع قد ورد فيه من الصفحات رقم ١١٤ إلى ١٢٠ تفصيلات عن الجماع وأوقاته وكيفيته.

وحيث أن دفاع المتهم قد انصب على أن الكتاب الأول ألف ليلة وليلة من كتب التراث التى يقوم بطبعها منذ أمد طويل وأنه لم يضف إليها أو يحذف منها شيء باعتبار أن التراث يجب المحافظة عليه ونشره كما هو وحجته فى ذلك أن الكتاب مطبوع بطريقة التصوير الزنكوغراف نقلاً عن النسخ الحكومية وليس مطبوعاً

بطريقة تجميع الحروف بدليل خط الاكلاشيهات الخاصة بها.

وحيث أن ما ذهب إليه دفاع المتهم يتناقض مع ما قرره المتهم بتحقيقات النيابة العامة إذ قرر المتهم بالتحقيقات عند مواجهته بالألفاظ البذيئة الواردة فى الصفحتين ٣٤ ، ٣٥، من الجزء الأول بأنها طبعة قديمة وأنه عدلها من نسخ أخرى وقد تبينت المحكمة من الاطلاع على سائر النسخ المضبوطة بحوزة المتهم أن هناك طبعتين من الجزئين الأول والرابع فبالنسبة للجزء الأول عدل المتهم حال الطبع حكاية الحمال مع البنات الواردة بالصفحات من ٣١ إلى ٣٥ وحذف منها الألفاظ السوقية البذيئة وإن كان هذا الجزء قد تضمن سائر الألفاظ والروايات المخلة بالآداب الأخرى سالفة البيان وبالنسبة للجزء الرابع فقد عدل المتهم الصفحة رقم ٢١٣ بحذف أبيات الشعر الفاضح التى وردت فى نهاية الليلة ٩٤٦ وإن كان قد احتفظ ببقية ما تضمنته الطبعة السابقة من ألفاظ خارجة بذيئة وروايات جنسية منافية للآداب العامة .

وحيث أنه لما كان ذلك كان المتهم يحاج بأن النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وقد قام بنقلها عن الأصل وأن هذا المؤلف من التراث الذى لا يملك الاضافه اليه أو الحذف منه وقد ثبت للمحكمة من واقع النسخ المضبوطة خلاف ذلك وأن المتهم قد قام بالحذف بعد أن تبين له منافاة بعض الألفاظ للآداب وفقاً لما قرره بالتحقيقات فإن مقولة الحفاظ على التراث تكون دفاعاً واهيا أراد بها المتهم دفع الاتهام عن نفسه ونفى الجريمة قبله رغم ثبوتها فى حقه .

وحيث أن المحكمة وهى فى سبيل اقامة قضائها فى هذه الدعوى تقرر أنه أيا كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأى ويكون مجاله الندوات الأدبية أما اختصاص هذه المحكمة فيتحدد بالطبعة المضبوطة من ذلك المؤلف وما إذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات وألفاظ منافية للآداب العامة من عدمه .

وحيث أن المحكمة تنوه إلى أن كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس وبدون تمييز ولقد نجحت شرطة الأحداث ونيابة الآداب فيما ذهبا اليه من المطالبة بأعمال حكم القانون على النسخ المضبوطة منذ سنين عديدة بعض دور النشر التى قامت بتهذيب وتنقيح مؤلف ألف ليلة وليلة من الشوائب بشطب العبارات التى تخدش الحياء من هذه النسخ وطبعتها طبعات نظيفة طرحت فى الأسواق أليس أدل على ذلك ما ورد فى مقدمة مؤلف ألف ليلة وليلة طبعة دار الشعب التى تولى إعدادها الكاتب رشدى صالح : عهدت إلى دار الشعب أن اتولى اعداد مجموعة ألف ليلة وليلة لتصدر فى طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قراءتها من لم يقرأها من الأدباء ويجد فيها الابناء حكايات ممتعة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يغريه بأن يضمها إلى مكتبته ويحتفظ بها ضمن مراجعه ولست استكثر على ألف ليلة وليلة أن تصل بطبعاتها الجديدة إلى هذا المستوى لكن حظ ألف ليلة لم تكن [كذا] دائماً على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما أكثر ما هبطت بها الطبعات التجارية والأذواق السوقية إلى حيث اعتبرتها مجموعة من الحكايات المثيرة أو الفاضحة التى يقرءها [كذا] الصغار – خلف ظهور آبائهم – والتى لاينبغى لمثقف يحترم ثقافته أن يطيل النظر فيها وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الأعمال الخطية الرديئة التى نسبها أصحابها إلى ألف ليلة وليلة وهى أبعد ما تكون عنها سواء فى مغزاها أو تكوينها أو مستواها الفنى .

وأما بالنسبة لنشر ألف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام ١٢٥٦ هجرية ثم كانت طبعة بيروت عام ١٨٨١ ثم توالت طبعاتها فى قرننا العشرين تحكمها سوق التجارة فلا تخلو من أخطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزيف [كذا] فى أسماء الأعلام ولا تخلو كذلك من الاضافات التى أظن أنها ادخلت عليها . أو زيدت لاثارة شهية القارىء كما يظ الناشرون . ولكن هبوط الطبعات التجارية وإضطرابها قد قابله فى أوربا ظهور طبعات جيدة وكتب مستندة إلى قصص ألف ليلة ممتازة فى طبعاتها وترجمتها وكان ذلك سببا يدعو المعينين بالتراث الشعبى إلى الأسف . وعندما عهدت إلى دار الشعب . بإعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ قدر الاستطاعة على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات – بغرض الاختصار – ولا اعيد تنسيق وتبويب النوادر بغرض التركيز بل اترك القصة تتنوع إلى النوادر تستطرد إلى الثقافة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها والفاظها التى تخدش الآداب وهذا وحده مدار الحذف وكذلك أيضاً ، ماوردفى طبعة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف ألف ليلة وليلة من تنويه فى مقدمة الجزء الأول « تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير المهذبة التى كانت تحتوى النسخ القديمة – كما تم تهذيب الاسلوب بحيث يكون فى متناول الفهم مع مراعاة إحتفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة» .

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت واعدت للبيع للجمهور – ولم تكن نسخ محفوظة فى إحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شئون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية بما مرت به من مراحل تطور فإن المحكمة والحال كذلك تقرر أن هدف المتهم من طبع ونشر هذا المؤلف بصورته – التى ضبطت نسخه – والذى يحوى العديد من روايات كيفية إجتماع الجنسين والألفاظ الجنسية الصريحة السوقية البذيئة والاشعار المكشوفة الفاضحة وليس هو نشر التراث بل هدفه تحقيق اكبر عائد من الأرباح الشخصية مستغلاً فى ذلك اسم التراث وليس أدل على ذلك قيامه بطبع طبعتين مختلفتين من نفس المؤلف وفقاً لما سلف بيانه وكذلك الحال بالنسبة لكتاب تسهيل المنافع .

وحيث أنه لما كان ذلك وكانت محكمة النقض قد قضيت بأن: «الكتب التى تحوى روايات لكيفية اجتماع الجنسين وما يحدثه ذلك من اللذة كالأقاصيص الموضوعة لبيان ما تفعله العاهرات فى التفريط فى أعراضهن وكيف يعرضن سلعتهن وكيف يتلذذن بالرجال ويتلذذ الرجال بهن ، هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكا لحرمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الاغراء بالعهر خروجاً على عاطفة الحياء وهدماً لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها. والتى تقضى بأن إجتماع الجنسين يجب ان يكون سرياً وان تكتم اخباره ولا يفيد فى هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت فى مصر بحيث اصبح مثل تلك الكتب لا ينافى الآداب العامة استناداً على ما يجرى فى المراقص ودور السينما وشواطىء الاستحمام لانه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإنه لا يجوز للقضاء التراخى فى تثبيت الفضيلة وفى تطبيق القانون» نقض جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦ الطعن ٢٤٨١ لسنة ٣ م مجموعة الربع قرن ص ٢٩٢ .

وحيث انه لماكان ما تقدم فان التهمة تكون ثابتة قبل المتهم مما ورد بمحضر التحريات وتأيد بواقعة الضبط وتأكد مما حوته النسخ المضبوطة لديه وكذا الاكلاشيهات وقيامه بطبع طبعتين مختلفين من المؤلف الواحد اسقط من إحداهما الألفاظ المخلة بالآداب. ومن ثم تقضى المحكمة بإدانته عملا بنص مادة الاتهام والمادة ٢/٣٠٤ أ.ج.

وحيث انه فى مجال تقدير العقوبة فان المحكمة تقضى بتوقيع أقصى عقوبة الغرامة على المتهم وتستعمل الرخصة المخولة لها قانونا فى القضاء بها بدلا من عقوبة الحبس مراعاة لكبر سن المتهم وعدم سابقة ضبطه فى وقائع مماثلة، كما تقضى بمصادرة كافة النسخ المضبوطة لديه من مؤلف ألف ليلة وليلة وتسهيل المنافع وكذا الاكلاشيهات المضبوطه عملا بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

وحيث أنه عن الدعوى المدنية وقد طلب المدعى بالحق المدنى القضاء له بالتعويض المؤقت ــ قبل المتهم عن الأضرار الأدبية التى اصابته من جراء نشر المتهم للعبارات والألفاظ المخلة بالآداب فى مؤلف ألف ليلة وليلة.

فإنه لما كان من المقرر أنه يشترط لقبول الدعوى المدنية أمام المحاكم الجنائية أن يكون الضرر المطلوب التعويض عنه ناشئا مباشرة عن الفعل المكون للجريمة المرفوعة بها الدعوى الجنائية ــ أما إذا كان ناشئا عن فعل آخر فلا تصح المطالبة بتعويضه أمام المحاكم الجنائية «نقض ١٩٤٥/١٢/١٧ الطعنة ١٤٩٥ لسنة ١٥ ق ص ٦٠٢ قاعدة ١٥/١».وأن القرار الذى يصلح أساسا للمطالبة بتعويض أمام المحاكم الجنائية يجب أن يكون ناشئاً مباشرة عن الجريمة فإذا كان نتيجة لظروف خارجة عن الجريمة ولو متصلا بواقعتها فلا تجوز المطالبة بتعويض عنه أمام تلك المحاكم سواء بطريقة تدخل المجنى عليه فى الدعوى المقامة من النيابة أو يرفعها [كذا] الدعوى مباشرة فيه. «نقض ١٩٤٤/٣/٢٠ الطعن ٤٧٥ لسنة ١٤ ق ص ٦٠٢ قاعدة/٦٣». فإنه لما كان ذلك وكان المدعى بالحق الذى لم يصبه ضرراً مباشراً [كذا] عن الفعل المكون للجريمة المنسوبة للمتهم ـ وهى صنع والحيازة بقصد الاتجار للمؤلف المضبوط ـ دائما الضرر المدعى به قد نشأ عن قراءة المدعى بالحق المدنى للطبعة التى أصدرها المتهم والتى تحوى عبارات وألفاظاً منافية للآداب ومن ثم فإن دعواه المدنية قبل المتهم تكون غير مقبولة أمام المحاكم الجنائية وتقضى المحكمة بعدم قبول الدعوى المدنية وبالزام رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل اتعاب المحاماة.

فلهذه الاسباب

حكمت المحكمة حضوريا اعتبارياً أولاً بتغريم المتهم خمسمائة جنيه ٥٠٠جنيها ومصادرة النسخ والاكلاشيهات المضبوطة والمصروفات الجنائية ثانياً عدم قبول الدعوى المدنية والزمت رافعها المصروفات ومبلغ خمسة جنيهات مقابل اتعاب المحاماة.

الحكم الثانى

باسم الشعب

بالجلسة العلنية المنعقدة يوم الأحد الموافق ١٩٨٥/٥/١٩
برئاسة السيد الاستاذ /أحمد الحسينى رئيس المحكمة
وحضور الاستاذ/جمال عزت وكيل النيابة
عمر حسن محمد أمين السر
فى القضية رقم ١١٥٥ لسنة ١٩٨٥ جنح أداب القاهرة
ضد ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

ـ المحكمة ـ

بعد الاطلاع على الاوراق وسماع المرافعة الشفوية.من حيث ان النيابة العامة قد اتهمت المتهم بانه فى يوم ٨٥/٣/٤ بدائرة قسم الموسكى بالقاهرة «حاز بقصد العرض والبيع والاتجار مطبوعات نسخ كتاب ألف ليلة وليلة تحوى ألفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة بالآداب العامة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بمقتضى نص المادتين ١/٣٠ ، ١٧٨من قانون العقوبات.

وحيث أن الواقعة تخلص فيما أثبته الرائد على السبكى بادارة رعاية الاحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤الساعة ٨م من أنه استصدر اذنا من السيد الاستاذ/ مدير نيابة آداب القاهرة بتاريخ ١٩٨٥/٣/٤لضبط نسخ كتاب الف ليلة وليلة والأكلاشيهات المستخدمة فى طباعته لدى مكتبة ومطبعة صبيح لصاحبها حسين على صبيح وكذا ضبط المذكور نسخ الكتاب المذكور لدى الباعة والمكتبات لإحتوائها على ألفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكذا صور مرسومة خادشة للحياء ــ وقد تحرر عن الجزء الخاص بمكتبة حسين على صبيح بميدان الأزهر المحضررقم ١١٤٢سنة ١٩٨٥ جنح آداب القاهرة ــ وبالنسبة للجزء الأخير من الإذن بضبط نسخ الكتاب لدى الباعة وقد قام بالتوجه إلى سور الازبكية بميدان العتبة وتوجه إلى أكشاك الكتب بطلب شراء كتاب ألف ليلة وليلة فعرض صاحب كشك الكتب رقم ٣٦ واسمه ثابت عبد الرحيم عبد المنعم إحضار نسختين من الكتاب المعروف لحسين صبيح والمكتوبة من أربع مجلدات نظير عشرون جنيها على ان يدفع خمسة جنيهات ثم يقوم باحضار النسخ فى اليوم التالى، واضاف بأنه حاول فصاله فى الثمن فرفض ورفض إحضار الكتاب فى الحال فقام بفض الكتب الموضوعة فى الشارع والخاصة بالكشك فوجد الجزء الرابع من قصة الف ليلة وليلة الخاصة بمكتبة ومطبعة صبيح خلف احد الكتب الموضوعة على رف خشبى كما وجد بين الكتب قصة ألف ليلة وليلة من اربع اجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت.

وحيث سئل المتهم واقر بملكيته للنسخ المضبوطة وانه كان يعرضها للبيع للجمهور الا انه لا يعرف ان الكتاب يحوى الفاظاً مخلة بالآداب وانه لايجيد القراءة.

وإذ باشرت ـــ النيابة العامة تحقيق الواقعة فى ٨٥/٣/٦ الساعة ١٠,٣٠ صباحا اثبت السيد المحقق اطلاعه عن النسخ المضبوطة بالجزء الرابع من كتاب ألف ليلة وليلة خطة مكتبة حسين على صبيح بالصفحة ٩٢ اثبت ابيات شعر مخلة بالآداب وصور منقوشة صفحة ١٩٢ كما انه بالكتاب خطة دار مكتبة الحياة بيروت الجزء الأول صفحة ٤٧,٤١ عبارات مخلة بالآداب وكذا بقية الاجزاء .

وبسؤال المتهم اقر بحيازته للنسخ المضبوطة إلا انه قرر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وعبارات مخلة بالآداب .

وحيث انه بجلسة المحاكمة ١٩٨٥/٤/٢١ حضر المتهم بوكيل عنه شرح ظروف الدعوى وطلب اصليا البراءة وأحتياطيا استعمال الرأفة والمحكمة قررت حجز الدعوى للحكم بجلسة اليوم.

وحيث انه خلال فترة حجز الدعوى للحكم تقدم وكيل المتهم بمذكرتى دفاع طلب فى ختام الأول إعادة الدعوى للمرافعة لسماع شاهد نفى واحتياطيا ندب خبير فى الدعوى وطلب فى ختام الثانية ببراءة المتهم مما اسند إليه.

وحيث انه عن موضوع الاتهام وقد نصت المادة ١٧٨ عقوبات المعدلة بالقانون رقم ٢٩ سنة ١٩٨٢ فى فقرتها الأول على ان «يعاقب بالحبس مدة لا تزيد عن سنتين وبغرامة لا تقل عن ٢٠ جنيها ولا تجاوز ٥٠٠ جنيه او باحدى هاتين العقوبتين كل من صنع أوحاز بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض مطبوعات أومخطوطات أو رسومات أو اعلانات أوصورا محفورة أو منقوشة أو رسوما يدوية أو فوتغرافية أو اشارات رمزية أو غير ذلك من الاشياء أو الصور عامة اذا كانت منافية للأداب العامة. وأركان هذه الجريمة اثنان الأول الركن المادى والثانى الركن المعنوى والركن المادى يتكون من عنصرين : أ . عنصر مادى وهو أحد الافعال الواردة على سبيل التمثيل بالنص ومنها (١) حيازة بقصد الاتجار: لأى من الأشياء المذكورة فى النص وبذلك يخرج عن نطاق النص الحيازه لذات الشخص وبصفة خاصة له دون غيره من الافراد أيا كانت صلته بهم والحيازة هنا تكون للاتجار وتتحقق الحيازة حتى ولو لم يتم البيع فعلا طالما انها كانت بقصد الاتجار.(٢) التوزيع: وهو النشر أو الإذاعة أو أعطاء الاشياء المذكورة بالنص للغير بغير تمييز حتى لو كان بالمجان ويتم التوزيع حتى ولو لم يوجد سوى عدد واحد يسلم لشخص واحد.

ب ـــ ان يكون ما سبق من أفعال منافية للآداب العامة ويعد إنتهاكا لها والمقصود بانتهاك حرمة الشىء هو تناوله بما لايحل والذهاب بما له من حرمة، كذلك هو نقض العرض. ويتحقق انتهاك حرمة الاداب العامة باتيان الفعل المادى ماسا بأسس الكرامة الادبية للجماعة واركان حسن سلوكهم ودعائم سموها المعنوى ويمثل هذا الانتهاك الاستهانة بالمبادىء الاخلاقية وتقويض القواعد التى تواضعت عليها الجماعة، وقضى بأن الآداب العامة ترادف الحياة وتشمل بدون شك كل ما من شأنه حفظ كرامة الشعب والمساعدة عن حسن سلوكه ورقى اخلاقه وهى بذلك تتضمن قواعد النظام العام الذى هو العلامة الظاهرة على وجودها. «نقض جلسة ١٩١٠/٦/١١ مجموعة رسمية ١١ صفحة ٢٨٨ .»وتقدير ذلك يخضع لقاضى الموضوع فى ضوء العادات الشائعة وتقاليد البيئة الإجتماعية وعلى هدى من مستوى الاخلاق العامة، بحيث يكون المرجع هو النظر إلى الشعور العام فى البيئة الاجتماعية. والركن المعنوى

أو القصد الجنائى فى هذه الجريمة هو قصد عام يكفى لتوافره مجرد ارتكاب الفعل المادى مع الاحاطة بمدى مخالفته للأداب العامة.[يراجع الموسوعة الشاملة فى الجرائم المخلة بالآداب العامة للأستاذ/ معوض عبد التواب طبعة ١٩٨٣ صفحة ٢٧٢ وما بعدها].

وحيث انه لما كان ما تقدم وقد اسندت النيابة العامة للمتهم أنه حاز بقصد العرض والبيع والاتجار مطبوعات نسخ كتاب الف ليلة وليلة تحوى الفاظ وعبارات وصور منقوشة مخلة بالأداب العامة.

وحيث ان المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخة مؤلف ألف ليلة وليلة المطبوعة والمكونة من أربعة مجلدات والصادرة عن دار الحياة ببيروت انها تحوى العديد من روايات كيفية اجتماع الجنسين ووصف للشذوذ بين النساء ومع الحيوانات وذكر ألفاظ مخلة بالآداب فى الجزء الأول صفحات ٤٧، ٤٩، ١٠٧، ١١١، ١٨٧، ٢٢٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٥١ وفى الجزء الثانى صفحات ٢٧، ٣٧، ٣٨، ٢٨٩ وفى الجزء الثالث ٧٧، ٧٨، ٧٩ الجزء الرابع صفحة ١٠٩، كما تبينت من مطالعة الجزء الرابع من مطبعة صبيح من ذات المؤلف وجود ما سلف فى الصفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧. وهذا على سبيل المثال لا الحصر.

وحيث ان المتهم قد دفع الاتهام عن نفسه بعدم معرفة القراءة وعدم علمه بما تضمنته النسخ المضبوطة لديه من عبارات وألفاظ منافية للآداب ولما كانت احكام محكمة النقض قد استقرت على انه : اذا كان المتهم بانتهاك حرمة الاداب علناً بعرضه للبيع كتبا تتضمن قصصا وعبارات فاحشة قد دافع عن نفسه بأنه لا يعرف القراءة والكتابة وإنما يشترى الكتب من بائعها دون ان يعرف محتوياتها فأدانته المحكمة بناء على ان الكتب التى يتجر فيها هى بمختلف اللغات الاجنبية والمفروض انه قبل أن يقتنى شيئا منها أن يطلع عليها اما بنفسه واما بواسطة غيره ليعرف بما تروج سوقه كما انه لايستطيع تقدير ثمنها الا بعد إلمامه بقيمتها وإن علمه بمحتويات الكتب التى يمثلها من قصص عمله ليتيسر له ارشاد عملائه إلى موضوع ونوع ما يريدون إقتنائه، ثم هو لا شك يعرف حكم القانون فى عرض كتب مخلة بالآداب للبيع ولذلك لابد ان يعلم بموضوعات الكتب التى تعرض عليه لشرائها.» نقض جلسة ١٩٥٠/١/٣٠ الطعن ٤لـ ٢٠ق مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢».

وحيث انه لما كان ذلك وكان دفاع المتهم قد انصب على أن النسخ المضبوطة هى لاحد كتب التراث التى لايجوز المساس بها وان ما ورد بها من الفاظ وعبارات منافية للآداب قصد منه الترويح عن القارىء:

وحيث ان المحكمة وهى سبيل اقامة قضائها فى هذه الدعوى تقرر أنه أياً كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فان ذلك يخرج عن إختصاص هذه المحكمة ويتجادل فيه أصحاب الرأى ويكون مجاله الندوات الأدبية ـ اما إختصاص هذه المحكمة فيتحدد بالطبعة المضبوطة من المؤلف السالف وما اذا كانت هذه الطبعة تحوى عبارات والفاظاً منافية للآداب العامة من عدمه .

وحيث ان المحكمة تنوه إلى ان كون كتاب معين من التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس بغير تمييز.

ولقد وقفت شرطة الاحداث ونيابة الآداب فيما ذهبا اليه من المطالبة بانزال حكم القانون على النسخ المضبوطة بعض دور النشر التى قامت بتهذيب وتنقيح مؤلف الف ليلة وليلة من الشوائب بشطب العبارات التى تخدش الحياء من هذه النسخ وطبعها طبعات طرحت فى الاسواق وليس أدل على ذلك ما ورد فى مقدمه مؤلف ألف ليلة وليلة طبعة دار الشعب التى تولى اعدادها

الكاتب رشدى صالح.« عهدت إلى دار الشعب أتولى أعداد مجموعة « الف ليلة وليلة » لتصدر فى طبعة جديدة تستطيع أن تدخل كل بيت فيقبل على قرائتها من لم يقرأها من الاباء ويجد فيها الابناء حكايات ممتعة ذات قيمة ويجد فيها المثقف ما يغريه بأن يضمها إلى مكتبته ويحتفظ بها ضمن مراجعه ولست استكثر على الف ليلة ان تصل بطبعتها الجديدة إلى هذا المستوى، لكنه حظ الف ليلة لم يكن دائما على هذا القدر من الاهتمام الجاد فما اكثر ما هبطت بها الطبعات التجارية والأذواق المستغلة السوقية إلى حيث اعتبرتها مجموعة من الحكايات المثيرة او الفاضحة التى يقرؤها الصغار خلف ظهور آبائهم والتى لا ينبغى لمثقف يحترم ثقافته أن يطيل النظر فيها، وساعد على هذا الهبوط ظهور بعض الاعمال الفنية الرديئة التى نسبها أصحابها إلى الف ليلة وليلة وهى أبعد ما تكون عنها سواء فى مغزاها او تكوينها او مستواها الفنى .

وأما بالنسبة لنشر الف ليلة وليلة عن المطابع العربية فكانت طبعة بولاق لها عام سنة ١٢٥١ هجرية ثم كانت طبعة بيروت ١٨٨١ وطبعة الأباء اليسوعيين ثم توالت طبعاتها فى قرننا العشرين تحكمها سوق التجارة فلا تخلو من أخطاء مطبعية كثيرة ولا تسلم من تزييف فى أسماء الاعلام فلا تخلو كذلك من الاضافات التى أظن أنها أدخلت عليها او زيدت لإثارة شهية القارىء كما يظن الناشرون ولكن هبوط الطبعات التجارية وإضطرابها قد قابله فى أوربا ظهور طبعات جيدة وكتب مستندة إلى قصص ألف ليلة ممتازة فى طبعاتها وترجمتها وكان ذلك سبباً يدعو المعنيين بالتراث الشعبى إلى الأسف.

وعندما عهدت إلى دار الشعب باعداد هذه الطبعة رأيت أن أحافظ ـ قدر الاستطاعة ـ على الروح الأصلية فلا أحذف من الحكايات ـ بغرض الاختصار ـ ولا أعيد تنسيق وتبويب النوادر ـ بغرض التركيز بل أترك القصة تتفرع إلى النوادر وتستطرد إلى الثقة الجانبية وقد اسقط بعض عباراتها وألفاظها التى تخدش الاداب وهذا وحده مدار الحذف .

وكذلك أيضا ما ورد فى طبعة المركز العربى الحديث للنشر والتوزيع من مؤلف الف ليلة وليلة من تنويه فى مقدمة الجزء الأول» تمت مراجعة قصة ألف ليلة وليلة بمعرفة المركز العربى للنشر والتوزيع وتم استئصال الألفاظ غير المهذبة التى كانت تحتويها النسخ القديمة كما تم تهذيب الاسلوب بحيث يكون فى متناول الفهم مع مراعاة إحتفاظ القصص بجاذبيتها المعروفة.

وحيث أنه لما كان ما تقدم وكانت النسخ المضبوطة من مؤلف ألف ليلة وليلة قد طبعت واعدت للبيع للجمهور ولم تكن نسخ محفوظة فى احدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شئون التراث والمؤرخين للحركة الأدبية وما مرت به من مراحل تطور، فان المحكمة والحال كذلك تقرر أن هدف المتهم من حيازة النسخ المضبوطه بقصد الاتجار فيها ليس هو نشر التراث بل هدفه الكسب المادى مستغلا فى ذلك اسم التراث ـ رغم إحتواء النسخ المضبوطة على العديد من روايات كيفية اجتماع الجنسين والالفاظ الجنسية البذيئة والأشعار المكشوفة الفاضحة.

وحيث أنه لما كان ذلك وقد قضت محكمة النقض بأن: الكتب التى تحتوى روايات لكيفية إجتماع الجنسين وما يحدثه ذلك من اللذة كالأقاصيص الموضوعة لبيان ما تفعلة العاهرات فى التفريط فى أعراضهن وكيف يعرضن سلعتهن وكيف يتلذذون بالرجال ويتلذذ الرجال بهن، هذه الكتب يعتبر نشرها إنتهاكا لحرمة الآداب وحسن الاخلاق لما فيه من الإغراء بالعهر خروجا على عاطفة الحياء وهدما لقواعد الآداب العامة المصطلح عليها والتى تقضى بأن إجتماع الجنسين يجب ان يكون سريا وان تكتم اخباره ولا يجدى فى هذا الصدد القول بأن الاخلاق تطورت فى مصر بحيث

اصبح مثل تلك الكتب لا يناف (كذا) الآداب العامة استناداً على ما يجرى فى المراقص ودور السينما وشواطىء الاستحمام لانه مهما قلت عاطفة الحياء بين الناس فإن لا يجوز للقضاء التراخى فى تثبيت الفضيلة وفى تطبيق القانون «نقض ١٩٣٣/١١/٢٦ الطعن ٢٤٨١ لسنة ٣ق مجموعة الربع قرن صفحة ٢٩٢».

وحيث انه لما كان ما تقدم فان التهمة تكون ثابتة قبل المتهم من واقعة الضبط وما تأيد بما حوته النسخ المضبوطة لديه من عبارات وألفاظ مخلة ومنافية للآداب العامة ومن ثم تقضى المحكمة بإدانته عملا بنص مادة الاتهام والمادة ٣٠٤/٢أ اجراءات جنائية.

وحيث انه فى مجال تقدير العقوبة فان المحكمة تستعمل الرخصة المخولة لها قانونا وتقضى بعقوبة الغرامة بدلا من الحبس وذلك بالنظر لعدد النسخ المضبوطة وعدم سابقة ضبط المتهم فى وقائع مماثلة كما تقضى بمصادرة النسخ المضبوطة لديه عملا بنص المادة ٣٠ من قانون العقوبات مع الزامه بالمصروفات الجنائية.

ـ فلهذه الاسباب ـ

حكمت المحكمة حضوريا اعتبارياً تغريم المتهم مائة جنيه ١٠٠ جنيه ومصادرة النسخ المضبوطة والمصروفات الجنائية.

الحكم الثالث

حكم

باسم الشعب

محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجنح والمخالفات المستأنفة علنا بسراى المحكمة فى ١٩٨٦/١/٣٠ برئاسة السيدالاستاذ/ سيد محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين/ مصطفى عطيه، عبد الله لبيب خلف القاضيين وحضور السيد/ أحمدحاتى وكيل النيابة والسيد/ عبد الحميد سيد أمين السر صدر الحكم الآتى فى قضية النيابة العمومية رقم ٣٩٨٧ لسنة ٨٥س شمال القاهرة

ضد

ثابت عبد الرحيم عبد المنعم

اتهمت النيابة العامة المذكورة فى القضية رقم ١١٥٥ لسنة ٨٥ج أ القاهرة بأنه فى يوم ٨٥/٣/٤ دائرة قسم الموسكى ـ القاهرة حاز بقصد العرض والبيع والتجار مطبوعات «نسخ كتاب ألف ليلة وليلة» تحوى ألفاظا وعبارات وصور منقوشة مخلة بالأداب العامة على النحو المبين بالأوراق. وطلبت عقابه بالمادتين ١/٣٠، ١٨٧ من قانون العقوبات.

وبجلسة ١٩/ ٥/ ١٩٨٦ اصدرت محكمة أول درجة حكمها المعتبر حضوريا بتغريم المتهم مائة جنيه والمصادرة للنسخ المضبوطة والمصروفات الجنائية.

وبتاريخ ٢٨/ ٥/ ١٩٨٥ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك الحكم وحدد لنظره جلسة ٢٧/ ٦/ ٨٥ وأعلن بها المتهم الذى مثل وكيله وطلب ضم ذات المؤلف المضبوط المودع بدار الكتب برقم ٢٥ لسنة ٦٩. وبجلسة ١٠/ ١٠/ ٨٥ طلب وكيل المتهم ندب مجمع البحوث اللغوية ليقرر ما إذا كانت هذه الألفاظ تخدش الحياء العام من عدمه وبجلسة ١٤/ ١١/ ١٩٨٥ مثل وكيل المتهم وقرر أن الكتاب المضبوط مباح تداوله منذ سنوات عديدة... وطلب البراءة وحجزت الدعوى للحكم لجلسة يوم الخميس الموافق ٢٦/ ١٢/ ١٩٨٥ ومذكرات لمن يشاء فى أسبوعين وبالجلسة الأخيرة قررت المحكمة مد اجل الحكم لجلسة ٢٣/ ١/ ١٩٨٦ ثم مد اجل الحكم لجلسة اليوم لاتمام الاطلاع.

ومن حيث أنه فى خلال الأجل المضروب لتبادل المذكرات قدم المتهم مذكرة شارحة لدفاعه.

ـ المحكمة ـ

بعد تلاوة التلخيص الذى تلاه السيد / رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانوناً

ومن حيث أن الواقعة تخلص فيما اثبته الرائد / على السبكى بإدارة رعاية الاحداث فى محضر ضبط الواقعة المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٨/م من انه استصدر إذناً من السيد الأستاذ / مدير نيابة الآداب فى ١٩٨٥/٣/٤ لضبط نسخ كتاب ألف ليلة وليلة والأكلاشيهات المستخدمة لدى مكتبة ومطبعة صبيح لصاحبها حسين على صبيح وكذا ضبط المذكور ونسخ ذلك الكتاب لدى الباعة والمكتبات لإحتوائها على الفاظ وعبارات مخلة بالآداب العامة وكذلك صور خادشة للحياء وتحرر عن الجزء الأول المحضر ١١٤٢ سنة ٨٥ آداب القاهرة وبالنسبة للجزء الأخير من الإذن فقد قام بالتوجه إلى سور الازبكية بميدان العتبة وتوجه لصاحب كشك الكتب رقم ٣٦ ـ المتهم ـ طلب إحضار نسختين من الكتاب المعروف بنسخة صبيح والمكون من اربع مجلدات نظير عشرون جنيها على ان يدفع خمسة جنيهات ثم يقوم باحضار النسخ فى اليوم التالى وحاول مساومته فى الثمن فرفض كما رفض احضار الكتاب فى الحال فأخذ يفحص الكتب خاصة الكشك فوجد الجزء الرابع من كتاب «الف ليلة وليلة» الخاص بمطبعة صبيح خلف احد الكتب الموضوعة على رف خشبى كما وجد بين الكتب قصة الف ليلة وليلة من اربعة اجزاء صادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت. وإذ سئل المتهم اقر بملكيته لها وأنه كان يعرضها للبيع وإن كان لا يجيد القراءة إلا انه يعرف أن الكتاب يحوى الفاظ مخل (كذا) بالآداب.

وإذ باشرت النيابة تحقيق الواقعة فى ١٩٨٥/٣/٦ أثبت السيد المحقق اطلاعه على النسخ المضبوطة وبالجزء الرابع من المؤلف المضبوط وأثبت وجود ابيات شعر مخلة بالآداب وذلك بصفحة ٩٢ وصور منقوشة ص١٩٢ كما وجد بطبعة بيروت سالفة البيان الجزء الأول ص٤١ ـ ٤٧ عبارات مخلة بالآداب وكذلك ببقية الاجزاء، وبسؤال المتهم اقر بحيازته للنسخ المضبوطة إلا انه قرر بعدم معرفته القراءة وعدم علمه بما تحويه من الفاظ وتداولت الدعوى بالجلسات إلى أن حجزت للحكم

وأصدرت محكمة أول درجة بجلسة ٨٥/٥/١٩ حكمها المتقدم بيانه عاليه.

ومن حيث أن الجريمة التى نصت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هى صورة من صور التحريض ينصرف فيها الايحاء والاثارة إلى إفساد أخلاق الشعب بالمصلحة المقصودة منه بالحماية هى الأخلاق العامة من حيث هى عنصر من العناصر التى تتألف منها قوة الامة ويتوقف عليها استتباب الأمن فيها.

وحيث أن هذه الجريمة تقع بانتهاك حرية الآداب وحس الأخلاق. وطوائف الامور التى يمكن أن تكون منافية لحسن الاخلاق هى الامور الفاحشة. وطابع الفحش قد يتوفر فى الفعل بذاته وبغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صوره عارية لا جريمة فيه إذا كان الجو الذى يحيط بالعرض جوا علمياً أو فنياً يقتضيه أو يبرره، ولكنه يعتبر انتهاكا للآداب وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه كما تقول المحاكم الفرنسية إهاجة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية [يراجع جرائم النشر للأستاذ المستشار د/ محمد عبد الله ـ طبعة،١٩٥٢ص٥١٨]

ومن حيث أن المحكمة الموضوع حق تكوين اقتناعها من أى دليل تطمئن اليه.. مادام له مأخذ فى الأوراق [يراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ من جلسة ٧٩/١/٨ حج السنة ٣٠ق ص ٤١].

ومن حيث أن الدفاع الجوهرى الذى تلتزم المحكمة بالرد عليه يجب ان يكون جدياً يشهد له الواقع [يراجع طعن ٢٨٢ لسنة ٤٩ق جلسة ١٩٧٨/١٢/٣٠ حج السنة ٣٠ ق ص ٩٨٩].

ومن حيث أن المحكمة قد تبينت من مطالعة نسخ المؤلف المضبوط الصادرة عن دار مكتبة الحياة ببيروت أنها تضمنت هى والجزء الرابع من طبعة صبيح من ذات المؤلف وجود العديد من روايات لكيفية اجتماع

الجنسين ووصف الشذوذ على النحو الموضح بحكم محكمة أول درجة وتحيل المحكمة اليه فى هذا الشأن باسباب مكملة لقضائها هذا ويلاحظ عليها انها متناثرة فى بضعة مواضع هيئة فى عدة صفحات معينة فى كافة اجزاء المؤلف الذى سلم معظمه منها وأستشهدت النيابة العامة بما ورد بطبعة دار الشعب للكاتب رشدى صالح خلت من هذه العبارات واعتنقت محكمة أول درجة طلبات فى النيابة. وهذه الطبعة الأخيرة باعتبارها نموذجاً لما يمكن ان يكون عليه الكتاب المضبوط. وإذا اعتنقت محكمة أول درجة هذا الرأى على الرغم انها قررت باسبابها قيمة المؤلف الأدبية، إلا انها صدرت مدى تلك القيمة وقصرتها على الندوات الأدبية فكأنها فصلت بين المؤلف المضبوط كقيمة أدبية وبين بعض سطور فى بضعة مواضع بعيها ونظرت اليها بذاتها منفصلة عن المؤلف اعتبرتها مخالفة للآداب العامة دون موحدة أو مبرر سائغ. مع أنه كان يتعين أن تنظر إليها فى ضوء المطبوع بكامله كلا متكاملا وذلك لأن القصد الجنائى لا يتحقق فيما ينشر فى المؤلف العملية والأدبية من أمور لو نظر اليها فى ذاتها وعلى حدة لأعتبرت منافيه للآداب العامة، حيث أن تلك المؤلفات بالنظر لطبيعتها والقصد الذى يسودها بعيدة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن تتحرى صحة دفاع المتهم فى هذا الشأن من أن ذلك الكتاب من كتب التراث وأن ترد عليه بمبررات سائغة لها اصلها فى الاوراق وهى أدلة تفصل يكون حكمها لما يقدم متناقضان بين اسبابه المتقدم بيانها ومشوبا بالقصور فى التسبيب.

ومن حيث أن كتاب ألف ليلة وليلة المضبوط قد خلب عقول الاجيال فى الشرق والغرب قرونا طوالا ونظر اليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسلية وهو بعد ذلك خليق بأن يكون موضوعا صالحا للبحث المنتج والدرس الخصب لكونه من قبيل الادب الشعبى [يراجع تقديم عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين لرسالة دكتوراه عن ذات الكتاب للدكتوره سهير القلماوى]. ومن حيث أنّ مثل فنون الشعوب الاسلامية وآدابها لا يؤخذ من جانبها اللاهى أو الماجن ذلك أن هذا الجانب قد تمت موازنته بكم هائل من الادب الشعبى الذى وجد اشهر تعبيرعنه فى كتاب الف ليلة وليلة [يراجع دائرة المعارف البريطانية ـ الميكور ميديا ـ المجلد التاسع صفحة ٩٦٦]. ومن حيث أنه يبين من مراجعة المؤلف المضبوط على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية الصادرة سنة ١٩٣٦م والتى صححها الشيخ محمد قطه العدوى واعيد طبعه مرارا والطبعات الموجودة بدار الكتب المصرية من تلك الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة الثقافية ببيروت والتى توزعها الهيئة المصرية العامة للكتاب حتى الآن. يبين منها أن المؤلف الاصلى تضمن فى مواضع كثيرة منه وكذلك صور عديدة وكذلك الأمر فى باقى الطبعات التى خلت بعضها من الصور ـ بعض عبارات متناثرة فى صفحات الكتاب خادشة للحياء ومخالفة للآداب العامة لو نظر اليها منفصلة عن المؤلف كاملا. وأن المؤلفين المضبوطين نصيبها من هذه العبارات أقل كثيرا من الطبعات السالف بيانها كما ثبت فى يقين المحكمة أن المطبوع المضبوط لم يتضمن تزييفاً لاصله أو زيادة عليه إلا بالنقصان ولا يغير من ذلك ما جاء بطبعة ذلك المؤلف الصادرة عن دار الشعب والخالية من هذه العبارات وتلك الصور لانها جاءت خلافا للأصل المحقق و السالف بيانه والذى تداول ما يقرب من مائتى عام فى ظل إباحة ظاهرة.

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتاب المضبوط بطبيعته هو ما استقر فى وجدان هذه المحكمة لا يعتبر كتابا فى الجنس كما لم يكتب أو يبع بغرض خدش الحياء العام كما ثبت فى وجدانها انه متداول بالسوق المصرية كتب عديدة للتراث المطبوع بمعرفة هيئات ودور نشر مصرية وعربية وبعضها حكومية تضمنت من

عبارات الغزل الصريح ما يفوق كما ونوعا ماورد بالكتاب المضبوط. وينبىء بذاته عن طرائق قدماء الادباء فى التأليف والنظم الأولى.

ومن حيث أن قيمة ذلك المؤلف إذا ما نظر اليه ككل متكامل وليس كعبارات منفصلة عن اصلها ـ فيها ثمة ركن بقصد الجنائى اللازم توافره فى حق المتهم، فلا يعقل أن يشترى الجمهور ذلك الكتاب البالغ ثمنه عشرون جنيها حسبما ورد بمحضر الضبط من أصل قراءة بعض عبارات مقترفة منه تخالف الآداب العامة إذا ما نظر إليها منفصلة عن الكتاب ككل.

ومن حيث أنه يشفع لذلك المطبوع أنه كان مصدراً للعديد من الأعمال الفنية الرائعة، ومنها أستقى كبار أدباء العالم كله عامة والعربى خاصة روائعهم الادبية الأمر الذى ينفى عنه مظنة إهاجة تطلع ممقوت أو الاثارة الشهوانية لدى قرائه إلا من كان منهم مريضاً تافهاً وهو ما لا يجب له حساب عند تقييم قمة ذلك المطبوع الأدبية. كما انه له يثبت انه كان وراء ثمة افساد للنشىء. فإذا كان ما تقدم كذلك فإن القصد الجنائى لتلك الجريمة لدى المتهم ينهار، وينهار تبعا لذلك الاتهام الموجه اليه. فضلا عما قرر المتهم من أنه اشترى تلك الكتب من معرض الكتاب الدولى الأم الذى يحمل اجازة لتداوله من الرقابة فضلاً عن ان ذلك الكتاب من التراث الشعبى باعتباره مكوناً اصيلا من مكونات الثقافة العامة مادام نشره لم يتضمن تحريفاً أو إضافة وهو ما لم يثبت فى حق المتهم. وإذ كان ما تقدم فإنه يتضمن القضاء فى الموضوع الاستئناف الماثل بإلغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات عملا بنص المادة ٣٠٤/ ١أ.ح.

وختاماً: تهيب المحكمة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الادبية المعنية ان تتكاتف معا لحصر الكتب التى تعد من التراث الشعبى الادب العربى والعمل على تنقيتها من الصور وكافة ما يعلق بها من هنات دفعاً لكل مظنة تحوم حولها ـ

فلهذه الأسباب ـ

حكمت المحكمة حضوريا بقبول الاستئناف شكلا وفى الموضوع بالغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات.

رئيس المحكمة

الحكم الرابع

حكم باسم الشعب
محكمة شمال القاهرة

بجلسة الجنح والمخالفات المستأنفة المنعقدة علنا بسراى المحكمة فى ١٩٨٦/١/٣٠ برياسة الأستاذ/ سيد محمود يوسف رئيس المحكمة وحضور السيدين/ مصطفى مصطفى عطية، عبد الله لبيب خلف القاضيين

وحضور السيد/ أحمد حاتى وكيل النيابة والسيد/ عبد الحميد سيد أمين السر

— صدر الحكم الآتى —

فى قضية النيابة العمومية رقم ٣٩٨٨ لسنة ٨٥ س شمال القاهرة ضد حسين محمد صبيح

أتهمت النيابة العامة المذكور فى القضية رقم ١١٤٢لسنة ١٩٨٥ ج أ القاهرة بأنه فى يوم ١٩٨٥/٣/٤ دائرة قسم الجمالية بالقاهرة .

١ – صنع وحاز بقصد الاتجار والتوزيع والعرض مطبوعات منافية للآداب العامة [مؤلف ألف ليلة وليلة] ومؤلف [تسهيل المنافع] وذلك على النحو الوارد بالأوراق.

٢ – استعمل الأكلاشيهات المضبوطة فى نشاطه الأجرامى سالف الذكر كما أن المطبوعات المضبوطة تعد حيازتها أو بيعها أو عرضها جريمة على النحو المبين بالأوراق وطلبت عقابه بنص المادتين٣٠، ١/١٧٨ عقوبات وقدم للمحاكمة الجنائية.

وبجلسة ١٩٨٥/٥/١٩ أصدرت محكمة أول درجة حكمها المعتبر حضوريا.

١ـ بتغريم المتهم خمسمائة جنيها ومصادرة النسخ والأكلاشيهات المضبوطة والمصروفات الجنائية.

٢ـ عدم قبول الدعوى المدنية والزمت رافعها بالمصروفات وخمسة جنيهات مقابل اتعاب المحاماه. وبتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٧ قرر وكيل المتهم باستئناف ذلك الحكم. كما قرر بذلك بتاريخ ١٩٨٥/٥/٢٣ الاستاذ / فريد حجاج المحامى والمدعى بالحق المدنى.

وتحدد لنظر الاستئناف جلسة ١٩٨٥/٦/٢٧ . وبالجلسة الأخيرة لم يحضر المتهم الذى مثل وكيله كما مثل وكيل المدعى بالحق المدنى ومثلا بجلسة ٨٥/١٠/١٠ وبجلسة ١٩٨٥/١١/١٤. مثل وكيل المتهم وشرح ظروف الدعوى وطلب حجزها للحكم. فقررت المحكمة حجزها للحكم لجلسة ١٩٨٥/١٢/٢٦ ومذكرات لمن يشاء خلال أسبوعين.

وقدم المتهم خلال الأجل المضروب مذكرة بدفاعه

التمس فى ختامها الغاء الحكم وبراءة المتهم واعتبار المدعى المدنى تاركا لدعواه بصفة اصلية واحتياطيا بندب خبير من فقهاء الادب العربى لأداء المهمة المبينة بالمذكرة.

وبالجلسة الأخيرة قررت المحكمة مد أجل الحكم لجلسة ١٩٨٦/١/٢٣ ثم جلسة ٣٠/ ١/ ١٩٨٦ اليوم لإتمام الاطلاع

ـ المحكمة ـ

بعد تلاوة التقرير الذى تلاه السيد الأستاذ/ رئيس الدائرة

وبعد الاطلاع على الأوراق وسماع المرافعة والمداولة قانونا.

من حيث ان الاستئنافين أقيما فى الميعاد القانونى ومن ثم يتعين قبولهما شكلا.

وحيث أن واقعة الدعوى تخلص فيما أثبته الرائد/ على السبكى بإدارة رعاية الاحداث فى محضر الضبط المؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٥,٤٥م من ورود معلومات تفيد قيام مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده الكائنة بميدان الازهر بالقاهرة بطبع وترويج نسخ من الكتاب المضبوط [ألف ليلة وليلة] تحوى قصصا وألفاظا خادشة للحياء وخارجة عن الآداب العامة، وباجراء تحرياته السرية حول هذه المعلومات تبين صحتها بشرائه نسخة من ذلك الكتاب منه المكتبة سالفة الذكر بالعقار رقم ١٨٠ وقف خيرى بميدان الازهر وبفحصها تبين له أنها تحوى قصصا والفاظا وصورا مرسومة مخلة بالآداب العامة وخادشة للحياء ومنافية لأخلاق المجتمع المصرى مما يدعو النشىء للإنحراف والفساد ويقع تحت طائلة نص المادة ١٧٨ عقوبات، كما تبين له أن مالك المكتبة ومديرها هو حسين محمد صبيح الذى يطبعه داخل المكتبة، ووجود كميات كبيرة من هذه النسخ بمخازن المكتبة بنفس العنوان وكل نسخة مكونة من أربع مجلدات وتحرر بذلك محضر تحريات مؤرخ ١٩٨٥/٣/٤ الساعة ٩ ض عرض على السيد الاستاذ/مدير نيابة أداب القاهرة حيث أذن بذات التاريخ الساعة ١١ ص بتفتيش المكتبة والمطبعة لضبط جميع النسخ الموجودة من مؤلف ألف ليلة وليلة وجميع ما يخالف نص المادة ١٧٨ عقوبات والأكلاشيهات الخاصة بطبع ذلك المؤلف وجميع النسخ الموجودة منه.... حيث تم ضبط أربع نسخ من ذلك الكتاب عند تفتيش المكتبة الساعة ١,٣٠ بحضور المتهم على أحد الأرفف وكذا عدد ١٨٩٠ كتاب بداخل المخزن الواقع داخل المكتبة وضبط عدد ١٢٨٠ أكلشيه خاص بكتاب ألف ليلة وليلة وأثناء ذلك استدعى انتباهه كتاب تحت عنوان [تسهيل المنافع] يحوى فصول فى أوقات الجماع وكيفية [كذا]وضرره ضبط منه ١٧٥ نسخة. وورد لمحكمة أول درجة خطاب من محمد يوسف محمود المحامى يعترض على المصادرة.

وبسؤال المتهم قرر أنه لاتوجد تعليمات بعدم طبعه وأنه من كتب التراث القديم، الذى تطبعه كثير من المطابع وتقوم ببيعه كما قرر بذلك بتحقيقات النيابة فى ١٩٨٥/٣/٥.

وبجلسة المحاكمة أمام محكمة أول درجة فى ١٩٨٥/٣/٣١ شرحت النيابة ظروف الدعوى وطالبت بأقصى عقوبة وقدمت صورة ضوئية لصفحات من ذلك المؤلف [ألف ليلة وليلة] الصادر عن مطابع دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر والتوزيع وبرقية من المواطن/أحمد عبد اللطيف ومقال للكاتب/ عبد اللطيف فايد بجريدة الجمهورية ومثل الاستاذ/ فريد السيد حجاج المحامى وادعى مدنيا قبل المتهم بمبلغ ٥١ ج على سبيل التعويض المؤقت مما أصابه من أضرار أدبية وشرح ظروف الدعوى وصمم على طلباته وأنضم اليه آخرون. كما مثل وكيل المتهم وشرح ظروف الدعوة

ودفع بعدم قبول الادعاء المدنى لانعدام الضرر المباشر وطلب أصليا البراءة واحتياطيا ندب خبير وقدم حافظة مستندات. وبجلسة ١٩/٥/١٩٨٥ أصدرت محكمة اول درجة حكمها المتقدم بيانه.

ومن حيث أن الجريمة التى نصت عليها المادة ١٧٨ عقوبات هى صورة من صور التحريض ينصرف فيها الايحاء والإثارة إلى افساد الاخلاق. فالمصلحة المقصودة منه بالحماية هى الاخلاق العامة من حيث هى عنصر من العناصر التى تتألف منها قوة الأمة ويتوقف عليها استتباب الامن فيها، وتقع هذه الجريمة بانتهاك حرمة الآداب العامة وحسن الاخلاق. وطوائف الامور التى يمكن أن تكون منافية لحسن الاخلاق هى الأمور الفاحشة وطابع الفحش قد يتوفر فى الفعل بذاته بغض النظر عن قصد فاعله أو غرضه، فعرض صورة عارية لاجريمة فيه إذا كان الجو الذى يحيط بالعرض جوا علميا أو فنيا يقتضيه أو يبرره ولكنه يعتبر أنتهاكا للآداب العامة وحسن الاخلاق إذا كان القصد منه إهاجة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية كما تقول المحاكم الفرنسية [يراجع جرائم النشر للمستشار د. محمد عبد الله طبعة/١٩٥٢ص ٥١٨].

وحيث أن الطائفة الثانية من الأمور المنافية لحسن الاخلاق هى الأمور الجارحة للآداب المتعلقة بالمسائل الجنسية. وهذه الجريمة من الجرائم العمدية بل إن القصد يكاد أن يكون كل شىء فيها أى يكفى أن يكون قد نشر ما ينافى الآداب العامة وهو يعلم أو يدرك ان مانشره بالوضع والكيفية التى نشر بها من شأنه إهاجة التطلع الممقوت وإيقاظ الشهوات ولاعبرة بعد ذلك ببواعثه ولايتحقق القصد الجنائى فيما ينشر فى المؤلفات العلمية من أمور لو نظر إليها فى ذاتها وعلى حدة لاعتبرت منافية للآداب [بهذا المعنى قضت محكمة النقض البلجيكية فى حكمها الصادر فى ١٩٣١/١٢/٧ المنشور بالمرجع السابق].

ومن حيث أن لمحكمة الموضوع حق تكوين إقتناعها من أى دليل تطمئن اليه مادام له مأخذ من الاوراق [يراجع طعن ١٥٢٣ لسنة ٤٨ق جلسة ٧٩/١/٨] السنة٣٠ق ص٤١.

ومن حيث ان الدفاع الجوهرى الذى تلتزم المحكمة بالرد عليه يجب أن يكون جديا يشهد له الواقع [يراجع طعن ١٢٨٢ لسنة ٤٩ من جلسة ٧٨/١٢/٣٠] السنة ٣٠ ق ص ٩٨٩ .

وحيث انه بمطالعة المؤلفين المضبوطين وجد ما يلى

١) بالنسبة لمؤلف ألف ليلة وليلة المضبوط فإنه يبين من مطالعة ذلك المؤلف أنه تضمن فى الجزء الأول الصفحات من٣٣ إلى ٣٥، ٧٢، ١٢٨، ١٤٨، ١٥٣، ١٥٤، ١٦٧، ١٨٢، ١٨٣، ٢٦٥، ٢٨٥، ٢٨٦، وفى الجزء الثانى صفحات ١١٠، ٢٤٧، ٢٤٨، ٣١٣ وفى الجزء الثالث صفحات ٢١١، ٢٤٦، ٢٤٨، ٣١٥، ٣١٦، وفى الجزء الرابع صفحات ٥، ٦٣، ٦٤، ٩٢، ٩٧، ٢١٣ بعض عبارات وألفاظ جنسية وروايات لكيفية اجتماع الجنسين ووصف للشذوذ بين النساء وعبارات مخلة بالآداب العامة.

٢) كتاب تسهيل المنافع فى الطب والحكم المشتمل على شفاء الاجسام وكتاب الرحمة تأليف الشيخ إبراهيم بن عبد الرحمن بن ابى بكر الأزرق وروايات كتاب الطب النبوى للحافظ ابى عبد الله محمد بن احمد بن عثمان الذهبى وهو يحتوى على بيان لأثر الحبوب والأعشاب الطبية على بعض الأمراض وأعراضها وأنسب الاوقات للنوم ولوقت الجماع واضراره وذلك بأسلوب بعيد عن الإثارة والشهوانية، وآراء الفقهاء وبعض الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

وحيث أن دفاع المتهم انصب على أن هذين الكتابين من كتب التراث الذى يجب المحافظة عليه

ونشره وانه لم يضف اليه وان حذف بعض تلك العبارات المنسوبة للمؤلف الذى تم بطريق التصوير والزنكوغراف عن النسخ الحكومية.

ومن حيث ان الثابت من الحكم المستأنف أنه مما أورده من ان قيام المتهم بحذف بعض تلك العبارات المنافية للآداب من المؤلف الذى طبعه عن ألف ليلة وليلة الأصلية يؤكد قصد المتهم الجنائى.

وحيث أن ذات المحكمة قررت باسبابها بأنه [ايا كان وجه الرأى فى مؤلف ألف ليلة وليلة وقيمته الأدبية فإن ذلك يخرج عن اختصاص هذه المحكمة — ويتجادل فيه أصحاب الشأن والرأى ومجاله الندوات الأدبية واختصاص المحكمة يتحدد بالطبعة المضبوطة. كما وأن كون كتاب معين من التراث لايرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لايجوز المساس بها أو التى تجعله يتأبى على القانون طالما طرح للتداول بين الناس بدون تميزها].

كما وان هذا الكتاب طبعته دار الشعب والمركز العربى الحديث للنشر طبعة خلت من تلك العبارات والألفاظ المنافية للآداب العامة وأن النسخ المضبوطة لم تكن محفوظة فى أحدى المكتبات العامة لتكون تحت يد الباحثين المتخصصين فى شئون التراث والمؤرخين للحركة الادبية وما مرت به من مراحل تطور ولكن المحكمة والحال كذلك تقرر ان هدف المتهم من طبع ونشر هذا المؤلف المضبوط تحقيق ربح اكبر من عائده باستغلال التراث واسترشدت فى ذلك بحكم محكمة النقض الصادر فى الطعن ٢٤٨١، لسنة ٣ق جلسة ١٩٣٣/١١/٢٦.

لما كان ما تقدم فإن المحكمة تلاحظ عليه حسبما استقر فى وجدانها ما يلى:—

١) نظر حكم محكمة أول درجة للعبارات المنافية للآداب الواردة بالكتاب المضبوط فى حد ذاتها ومنفصلة عن الكتاب ككل وكان يتعين النظر اليها فى ضوء ما ورد بالكتاب ككل متكامل .

٢) قررت باسبابها قيمة المؤلفين المضبوطين الادبية وإن قصرتها على الندوات الأدبية والمكتبات العامة وذلك تخصيص بغير مخصص فلا يعقل ان تكون هناك مؤلفات للأدباء ومؤلفات لغيرهم كما يعتبر من قبيل فرض الوصاية على القراء.

٣) المؤلفين المضبوطين [كذا] تداولا منذ أكثر من مائتى عام فى ظل إباحة ظاهرة لم يصادر خلالهما أى كتاب منهما حتى تاريخ الواقعة وتحت بصر وسمع الرقابة على المطبوعات الامر الذى يعنى إجازتهما رقابياً.

وإزاء ما تقدم فإنه لما كان القصد الجنائى لا يتحقق فيما ينشر فى المؤلفات الادبية العامة، حيث ان تلك المؤلفات بالنظر إلى طبيعتها والقصد الذى يسودها بعيدة كل البعد عن فكرة انتهاك حرمة الأخلاق. وكان يجب على محكمة أول درجة أن تتحرى صحة دفاع المتهم فى هذا الشأن ودفعه بأن الكتب المضبوطة من كتب التراث ولما تقدم يكون حكمها منطويا على تناقض بين أسبابه ومشوباً بالقصور فى التسبيب .

ومن حيث أنه وأيا كان اختلاف الرأى حول القيمة الادبية لهذه المؤلفات فكتاب تسهيل المنافع انطوى على أمور طبية وفوائد للحبوب والأغذية واللحوم والأعشاب ومضارها، كما تضمن فصلا فى الجماع وأوقاته وضرره باسلوب أدبى بعيد عن مظنة اهاجة وإثارة الشهوات بل ان المحكمة تلاحظ لها وجود كتاب صادر عن احد الاطباء ومتداول بالسوق الآن تتضمن مثل ذلك المؤلف وتجرى الدعاية له بألفاظ مثيرة بالجرائد والمجلات ومصرح بعرضه من قبل الرقابة. كما أن مؤلف ألف ليلة وليلة ثبت من مراجعته (المضبوط) على المؤلف الصادر عن مطبعة بولاق الاميرية الصادرة [كذا] سنة ١٨٣٦م التى ضمنها الشيخ/ محمد قطة العدوى واعيد طبعه

مراراً والطبعات الموجودة بدار الكتب المصرية من ذلك الكتاب والطبعة الصادرة عن المكتبة الثقافية ببيروت والتى توزعها حتى الآن الهيئة المصرية العامة للكتاب وهى هيئة حكومية يبين منها أن المؤلف الأصلى تضمن فى مواضع كثيرة متفرقة منه وكذلك الطبعات سالفة البيان بعض عبارات تعتبر مخالفة للآداب العامة ولو نظر إليها منفصلة عن المؤلف كاملاً، وأن المؤلف المضبوط كان نصيبه من هذه العبارات أقل كثيراً من الطبعات السالف بيانها .

ومن حيث أنه ثبت فى وجدان المحكمة أن المؤلف المضبوط لم يتضمن تحريفاً لأصله أو زيادة علية إلا بالنقصان وهذه المؤلفات ظلت تتداول دون تعرض من الرقابة على المطبوعات لمدة تزيد عن المائتى عام الأمر الذى يعنى أجازة لها رقابياً وهى إجازة ظاهرة لسبق طبعه طبعة كاملة فى مطابع الحكومة .

وحاصل ما تقدم بيانه فإن الكتب المضبوطة وحينما أستقر فى وجدان هذه المحكمة. لا تعتبر كتباً فى الجنس كما لم يكتبا أو يطبعا بغرض خدش الحياء العام وتداولاً بالسوق الذى لوحظ أنه متداول بها كتب عديدة للتراث الأدبى المطبوع بمعرفة هيئات ودور نشر مصرية وعربية وبعضها حكومية ومنها على سبيل المثال كتاب ١- الفكاهة والاقتباس فى مجموعة أبى نواس ٢- لسان العرب ٣- الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٤- نهاية الأرب فى فنون الأدب وغيرها كثير وهى كتب تضمنت من عبارات الغزل الصريح ما يفوق كماً ونوعاً ماورد بالكتابين المضبوطين وينبىء بذاته عن طرائق قدماء الأدباء فى التأليف والنظم الأدبى .كما أن قيمة ذلك المؤلف تتحدد بالنظر إليه ككل متكامل وليس كعبارات منفصلة عن أصلها. وكتاب ألف ليلة وليلة المضبوط قد خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قروناً طوالاً ونظر إليه الشرق والغرب على أنه متعة ولهو وتسلية وهو بعد ذلك خليق بأن يكون موضوعاً صالحاً للبحث المنتج والدرس الخصب لكونه من قبيل الأدب الشعبى. [يراجع تقديم عميد الأدب المرحوم الدكتور طه حسين لرسالة الدكتوراة عن ذات الكتاب للدكتورة سهير القلماوى] . ومثل فنون الشعوب الإسلامية وآدابها لايؤخذ من جانبها اللاهى أو الماجن ذلك أن هذا الجانب قد تمت موازنته بكم هائل من الأدب الشعبى الذى وجد أشهر تعبير عنه فى كتاب ألف ليلة وليلة [يراجع دائرة المعارف البريطانية ــ الميكوربيديا ــ المجلد التاسع صفحة ٦٦٦] .

ومن حيث أن ما تقدم يوضح قيمة ذلك المؤلف إذا ما نظر إليه ككل متكامل، فينهار به ركن القصد الجنائى اللازم توافره فى حق المتهم فكتاب تسهيل المنافع مثلاً يستحيل على الأحداث فهم مرماه أو محاولة إقتناءه بل يستحيل ذلك إلا على المتخصصين فى الأدوية والأعشاب والطب كما لا يعقل ان يشترى الجمهور الكتاب المذكور أو كتاب ألف ليلة وليلة أولاً : لارتفاع ثمن الكتاب الثانى وثانياً: لخصوصية الكتاب الأول وذلك من أجل قراءة بعض عبارات متفرقة فيه تخالف الآداب العامة إذا ما نظر اليها منفصلة عن الكتاب ككل.

ومن حيث انه لما يؤكد ذلك أن مؤلف ألف ليلة وليلة كان مصدرا للعديد من الأعمال الفنية الرائعة ومنه أستقى كبار الادباء فى العالم عامة والعربى منه خاصة روائعهم الادبية الأمر الذى ينفى عنه مظنة اهاجة تطلع ممقوت أو الإثارة الشهوانية لدى قرائه الامن كان منهم مريضا تافها وهو مالايحسب له حساب عند تقييم قيمة تلك المطبوعات الأدبية الطبية. كما لم يثبت انه كان وراء ثمن افساد للنشىء فإذا كان ما تقدم كذلك فإن القصد الجنائى لتلك الجريمة لدى المتهم ينهار وينهار تبعا لذلك الاتهام الموجه اليه كما لم يثبت فى حق المتهم تحريف أو أضافه للنسخ المجازة رقابيا والسالف بيانها فضلا عن أن ذلك الكتاب من التراث الشعبى

باعتباره مكونا اصيلا من مكونات الثقافة العامة. ومن ثم يتعين القضاء فى موضوع الاستئناف الماثل بالغاء الحكم المستأنف والقضاء ببراءة المتهم مما نسب إليه بلا مصروفات عملاً بنص المادة ٣٠٤/ ١ أ ج.

وختاما : تهيب المحكمة بالمجلس الاعلى للفنون والآداب ووزارة الثقافة واتحاد الكتاب وسائر الهيئات الادبية المعنية ان تتكاتف معالجة الكتب التى تعد من التراث الشعبى والادب العربى والعمل على تنقيتها مما هو عالق بها من هنات دفعاً لكل مظنة تحوم حولها .

ومن حيث انه عن الدعوى المدنية فإنه لما كانت المحكمة قد قضت بالبراءة لعدم ثبوت الخطأ فإنه ينتفى به ركن من أركان المسئولين التقصيرية وتضحى الدعوى خليقة بالرفض مع التزام المدعى بالحق المدنى بمصروفاتها عملا بالمادة ١/١٨٤ مرافعات.

– فلهذه الأسباب –

حكمت المحكمة حضورياً أولاً ـ: بقبول الإستئنافيين شكلا ثانياً ـ: وفى الموضوع بإلغاء الحكم المستأنف وبراءة المتهم مما أسند اليه ورفض الدعوى المدنية والزام رافعها بالمصروفات.

رئيس المحكمة



المجلس الأعلى للثقافة

الإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية

لجنة الفنون الشعبية

مسابقة للشباب

فى نطاق تناول قضية (الفنون الشعبية وثقافة المستقبل)

تعلن اللجنة عن مسابقات للشباب للكتابة فى أى من الموضوعات **الخمسة التالية :**

١ ــ الفولكلور والأسرة.

٢ ــ الفولكلور والطفل.

٣ ــ الفولكلور والمدرسة.

٤ ــ الفولكلور ووسائل الاتصال والتثقيف الجماهيرى.

٥ ــ الفولكلور وأشكال الاستلهام الفنى.

يقدم كل بحث فى حوالى أربعين صفحة (حوالى عشرة آلاف كلمة) مطبوعة على الآلة الكاتبة وفى موعد أقصاه السبت ١٩٩٤/٤/٣٠ . وستعرض البحوث المتقدمة على لجان لاختيار البحث الفائز فى كل موضوع من الموضوعات الخمسة، وسيمنح البحث الفائز جائزة مالية قدرها ثلاثمائة جنيها مصريا بالإضافة إلى اشتراك البحث الفائز ضمن أعمال (الملتقى القومى للفنون الشعبية)الذى سينعقد فى سبتمبر ١٩٩٤ ، لمزيد من المعلومات يتم الاتصال بالسيدة/ ليلى صادق أمينة اللجنة (٩ ش حسن صبرى ـ الزمالك).

آفاق نقدية

- □ رواية التجليات
- □ الحرية والجنون

رواية التجليات للغيطانى

بين التماهى الصوفى، وتشابك الفضاءات الحكائية

ثناء أنس الوجود ربيع*

تطرح الأسفار الثلاثة التى ضمتها رواية الغيطانى (التجليات) ** مشكلة لا أظن أنها جديدة على ساحة الرواية المعاصرة من حيث اتخاذها شكلاً روائياً بالغ الحداثة والتعقيد. فجمال الغيطانى ينتمى إلى ذلك الجيل الذى حاول بجدية لافتة، منذ الستينيات، البحث عن أشكال جديدة تستوعب التجربة الإبداعية لديهم. ولكن اللافت للنظر هنا، أن هذا الكاتب وبعضاً من أترابه، واصلوا تلك المحاولات التجديدية فى الشكل الروائى بل فى القصة القصيرة كذلك بدأب كبير. وما يمكن أن يقال بهذا الصدد، إن كثيراً من هؤلاء الكتاب لم يكن ليرغب فى مجرد المغامرة الشكلية فحسب، وإنما طغت ثقافاتهم الذاتية، الثرية، بالإضافة إلى طبيعة التجربة الإبداعية لديهم على ما يمكن للشكل الروائى، التقليدى، أو الترجمة الذاتية أن تستوعبه.

فإذا أخذنا فى الاعتبار، إلى جانب ما سبق، تلك السرعة المذهلة التى تتغير وتتبدل بها جميع المعطيات المحيطة بهم سياسياً واجتماعياً، على المستويين المحلى والعالمى، لسلمنا معهم فى كثير من الأحيان، بضرورة البحث عن شكل روائى جديد.

١ ـ

يرجع التعقيد فى الشكل الروائى الذى اتخذه الغيطانى وعاءً للتجليات، إلى اختيار الكاتب خطة روائية يدير عن طريقها الحوار، والأحداث، بواسطة الشخصيات، بحيث يبدو العالم الروائى لديه كأنه مشدود إلى محركات خفية يديرها وفق خطة مرسومة تطلق عليها «جوليا كريستيفا» [١] الفضاء الروائى، أو منظور الرؤية.

ويرتكز فضاء الرواية فى التجليات على مجموعة من الحقائق المعرفية التى استدعاها الكاتب من أكثر من حقل معرفى قار، يبدو منذ الوهلة الأولى أن إمكان

---

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

** اعتمدت هذه الدراسة على رواية التجليات بأسفارها الثلاثة، طبعة أولى، دار الشروق ـ القاهرة ١٩٩٠.

الجمع بينهما فى الواقع أمر عسير، نظراً لاختلاف المرجعيات فى كل منهما، ووسائل تحقق هذه المرجعيات على المستوى الإجرائى. فالأول، وأعنى به التاريخ بوصفه علماً، يقوم على المعرفة التسجيلية المباشرة للأحداث، بما لا يترك مجالاً للظن أو التخمين، أو حتى التداخل بأحكام قيمية إلا فى أضيق الحدود. أما الثانى فهو التجربة الصوفية، بوصفها تجربة وجدانية تقوم على الحدس وتتأتى للمريد بالرياضات الروحية، والمجاهدات النفسية، ولا تحصل إلا عن طريق فيوض وإشراقات القلب والوجدان، لأنها ببساطة كما عرفها «وليم جيمس» [٢] :

«حالة من الشعور تختص بكيفيتين: فهى حالة عرفانية، حالة من الفراسة والكشف اللذين يتعاليان على العقل. وهى حالة لا يمكن الإفصاح عنها، أى لا يمكن التعبير عنها فى اللغة الإنسانية العادية».

ومعنى هذا أن إمكان إخضاع هذه التجربة للاختبار والتجريب المباشر غير وارد. ثم هناك أخيراً الشكل الروائى الذى يغلف هاتين المرجعيتين بأدواته كافة، وتقنياته الحداثية القائمة على الإيهام بما هو واقعى وصولاً إلى قصد الكاتب الذى يرغب فى بثه عبر تلك التقنية.

واللافت بخصوص هذه المرجعية فى الشكل الروائى عند الغيطانى، أن هذه الأشكال المعرفية القارة لم تفقد مرجعيتها المتعارف عليها برغم توهم كثير من النقاد غير ذلك، وبرغم تلك الانتقائية المتعمدة لعناصر بعينها من المرجعية التاريخية، على وجه الخصوص، كما سوف نرى، فيما يمكن أن نجد له نظيراً فى عالم الشعر القائم على عنصرى الاختيار والتوزيع.

إذن نحن أمام بنية سردية تتداخل خيوطها وتتشابك، طبقاً لتداخل تلك المرجعيات، وما تؤدى إليه من تشابك للفضاءات داخل العمل، هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية فإن هذا التداخل ذاته، وبالاتكاء بشكل أساسى على البنية الصوفية، الذى وصل إلى حد التوحد مع تجربة ابن عربى على وجه الخصوص، قد أمكنه استقطاب أبنية أخرى تنحدر إلينا بشكل مباشر من التراث الشعبى المتمثل فى الأبنية الخرافية للحكايات، أو القصص الدينى. ويشار هنا، على وجه التحديد، إلى قصة «موسى والعبد الصالح» القائمة على بنية ثلاثية، متمثلة فى ملفوظ سردى محدد يقوم على سؤال وإجابته « .... هل أتبعك على أن تعلمنى مما علمت رشداً؟ إنك لن تستطيع معى صبراً ....» [٣] حتى السؤال الثالث فيكون الفراق الحتمى، كما نعلم. وكذلك تستقطب هذه البنية أشكالاً أخرى مغرقة فى الشعبية، من النواحى الطقوسية، والاعتقادية، وغيرها مما يدخل فى باب الفولكلور بمعناه الواسع. ونظراً لهذا الغنى السردى فإن البنية الحكائية هنا من حيث إمكان تحليلها، يمكن أن تستوعب أكثر من طريقة لتحليل السياقات، أو المتتاليات، والوظائف والأدوار التى يحتوى عليها العمل، بما يعنى بشكل آخر أنه كما يمكن أن نلحظ وجوداً دالاً لسداسية «جريماس أوبريمون»، فإنه بالقدر نفسه يمكن أن نتلمس شكلاً أو أكثر من متتالية «بروب» الوظيفية، فضلاً عن تقنيات السرد الروائى الحداثى المتعلقة بالفضاء الروائى بأنواعه، ومنظور الرؤية والزمان..إلخ.

ولما كانت القراءات النقدية تقوم على أساس من الهوية الثنائية للنتاج الأدبى، بالنظر إلى (قصد) الكاتب من ناحية، و(قصد) القارئ من ناحية ثانية، كما يراها الفلاسفة الظاهراتيون، وأن هذين القصدين، بل غيرهما كثير، لا يلتقيان فى العادة على المعنى نفسه نظراً لوجود فراغات أو شواغر فى النظام الإجمالى للنص تستدعى أنواعاً معينة من الجشطلت، أو ما يمكن استدعاؤه من الذاكرة من مخزونها الثقافى لملء هذه الفراغات أثناء

القراءة، خالقة بذلك حوافز جديدة تطرح أفكاراً جديدة أثناء كل قراءة للنص، بحيث يتوقع القارئ ـ استناداً إلى هذا النموذج للقراءة ـ أن يحصل على برنامج نقدى يهدف إلى استرجاع التفاعل بين النص والقارئ أو حتى إلى فهم العمل المتنوع الوجود [٤] .. لما كان الأمر كذلك، فإنه على المستوى الإجرائى وقبل الدخول فى أية تحليلات للبنية، ومدى اندراجها ضمن نسق أو آخر، أو الانخراط فى قراءة تأويلية لمضمون العمل، وما يمكن استشفافه من رموز أو إشارات فإنه ينبغى الإشارة إلى نقطتين أساسيتين تتعلقان بقراءتى للعمل قراءة نقدية تنبنى على «القصد» من هذه القراءة:

الأولى: أن طرح منهج بنيوى بعينه، أو رؤية نقدية صارمة، أحاول عن طريقها استدراج العمل قسراً للاندراج تحتها دون مراعاة لكون كل عمل إنما يحمل مفاتيح تحليله وتصنيفه وفقاً لذلك ضمن النسق الملائم، وسواء أكان هذا النسق يفارق أم يتسق مع النظريات السائدة، فإن مثل هذا العمل لن يجدى نفعاً مع (التجليات) لأسباب فنية عدة، نظراً لتشابك الفضاءات فيها ثم تغليفها بتجربة صوفية بالغة الثراء، ولذا فلن أجد نفسى ملتزمة بالتطبيق المنهجى الصارم إلا فى حدود ما يمكن لهذه المناهج أن تنيره، ولا حاجة للقول بأنه يمكن استخدام أكثر من منهج، إذا ترتب على ذلك تنوير أفضل للنص وكشف النقاب عن ثراء مضمونه.

الثانية: أننى أجد نفسى مضطرة أمام ذلك التوحد العميق بين الكاتب وتجربة ابن عربى الصوفية، أن أتجاوز الأعراف المستقرة فى النقد وأبدأ بالحديث عن الفضاء النصى، برغم أن حقه التأخر؛ وذلك لأسباب فنية تتعلق بالتجربة الصوفية وضرورة إلقاء الضوء على العمل من الخارج بسبب ذلك.

٢/١

أطلق الغيطانى لفظ «التجليات» عنواناً لعمله الروائى. وهو عمل يشتمل على ثلاثة أجزاء، أسماها الكاتب «أسفاراً»، تقع فيما يزيد على ثمانمائة صفحة من القطع المتوسط. أما طريقة الكتابة أو الطباعة المستخدمة فقد توسلت بأحدث الأساليب الببليجرافية من حيث تنوع طرق الكتابة وتنوع الأحرف المستخدمة وألوان الكلمات، والمساحات البيضاء، والمكتوبة على الورقة ذاتها؛ بحيث استخدم الكاتب حروفاً وألواناً معينة كما فى حالة الأسود الثقيل للنصوص المستمدة من القرآن أو الأشعار .. إلخ.

ولفظ «السفر» الذى وردت الرواية عبر ثلاثة منه (ثلاثة أسفار) نص عليه الكاتب بدءا من كتابته على الغلاف، بدلاً من القول رواية فى ثلاثة أجزاء. وتعد لفظة السفر واحدة من أهم المصطلحات الصوفية التى تطرحها معاجم الصوفية ضمن حشد ضخم من الألفاظ والمصطلحات والتعبيرات، التى ترتدى لباساً خاصاً بمجرد تماسها مع حدود التجربة الصوفية ذات التفرد الذى يجعل الألفاظ نفسها تختلف اختلافاً بيّناً إذا وردت ضمن تجارب معرفية أخرى.

والتجلى لغة [٥]، هو الظهور والتنزيل، وهو كذلك الانكشاف والبروز، أما عند الصوفية فهو ما ينكشف من أنوار الغيوب للقلوب. ولا يكون إلا بما أنت عليه من الاستعداد الذى به يقع الإدراك، أى أنك ما أدركت إلا بحسب استعدادك. أما تجليات الغيطانى التى حملت الرواية اسمها، فهى تجليات من نوع خاص يستمد خصوصيته من ارتكاز تجربته الصوفية على محور خيالى مستمد من الذهن؛ تماماً كما فعل ابن عربى حين أمعن فى قراءة معراج الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ لكى تنشط المخيلة لديه فيتصور إسراء ومعراجاً خاصاً يقوم على محض التخيلات الذهنية بل فى الواقع أكثر من معراج وإسراء.

والواقع «أن التخيلات قد تضيف إلى الحقائق أموراً كثيرة، وتجلى الواقع الملموس بإطار جديد، حتى يبرز بأسلوب له صلة وثيقة بالنفس المتخيلة، ويشبع رغباتها..»(٦). صحيح أن ابن عربى كان متصوفاً بحكم الميراث عن أهله، وبحكم استعداد شخصى لديه وأنه مارس الرياضات الصوفية والمجاهدات النفسية الكثيرة، فهو يخبرنا أنه :

«لم أزل أصحب الرفاق، وأجوب الآفاق وأعمل الركاب وأقطع اليباب، وأمتطى اليعملات، وتسرى ببساطى الذاريات، وأركب البحار، وأخرق الحجب والأستار، فى طلب علة الصورة الشريفة».

لكن يظل مع هذا التشابه، معراج الغيطانى، وأسفار الصوفية شيئاً مختلفاً نظراً لطبيعة قصد الكاتب النهائى واتخاذه هذا المعراج وسيلة أدبية لا أكثر كما سوف نرى. ولذا، فالغيطانى يقدم لنا تجربته الصوفية الخاصة التى هى أقرب إلى ما يسميه الصوفية بـ «التجلى الذاتى» (٧)، الذى هو «لا ينقال ولكن يشهد وإذا شوهد لا ينضبط، ولا يشهده إلا الخاصة، وليس فى الكون طريق ينال به، فهو اختصاص مجرد من الله لبعض عباده، وليس جزاء أو ثواباً على عمل سابق....»، إنه باختصار معراج مصنوع من أجل غاية أدبية، برغم أن الغيطانى يحدثنا عن مجاهدات صوفية، ورياضات روحية تشبه ما ذكرناه من حديث ابن عربى ومجاهداته، فهو يقول مثلاً :

«بعد طول انتظارى لعل وعسى، بعد هيهات قررت الخوض فى بحر البداية ... لم أخش الغرق ولم أرهب الليل، أبحرت وطال إبحارى، لقطع المسافات فى البحر زمن يخالف البر فكيف الحال فى التجليات حيث تتجاوز وتتضفر البدايات والنهايات. لم أدر كم انقضى عندما تجلت مدينة يغمرها الضوء الهادئ ...» (٨).

ولما كان معراج الغيطانى معراجاً خاصاً، فإنه كثيراً ما يتوقف أثناء السرد مكرراً أنه خص بكذا من دون كبار الصوفية، أو أن ما يراه أو يشعر به لم يخطر ذات يوم لشيخه وأستاذه فى التجليات، ابن عربى، لكن سرعان ما نضع أيدينا صراحة على خيالية ذلك المعراج حين يحدثنا عن أن تجلياته جميعاً لم تكن سوى نوع من الحلم، أو الفانتازيا الخيالية، القائمة فى شكل إسراء ومعراج. فهذا صديق دربه المؤرخ ابن إياس ينصحه فيما يشبه الرؤيا أن يتجلى فى النوم «فإن النائم يرى ما لا يراه اليقظان»! وعبر فكرة التجلى هذه تولدت لديه فكرتا الإسراء والمعراج (٩) .

ويشتمل العمل على ثلاثة أسفار كما سبق أن أوضحت. ولفظ السفر فى الرواية لا يشير إلى السفر بتسكين الفاء بمعنى الكتاب، وإنما بالشد والتحريك، وذلك حتى يتسق ذلك التفسير مع عنوان العمل من ناحية، ومع التجربة الصوفية التى تغلف العمل وتهيمن عليه من ناحية أخرى.

والأسفار عند الصوفية أربعة (١٠) : أولها السير إلى الله من منازل النفس بإزالة عشق الشوائب والمظاهر والأغيار إلى أن يصل العبد إلى الأفق المبين. وآخرها وصول النفس عبر سفرها الرابع إلى مقام البقاء بعد الفناء إلى عالم الحضرة الإلهية.

وبذلك يكون الغيطانى قد أغفل عن عمد كتابة السفر الرابع، وهو ما نجد تفسيره فى نهاية الرحلة المعراجية لديه بالفشل، حين لم يستطع الامتثال لأوامر الديوان البهى، فضربت عليه الحجبة الإنسانية، والحرمان من التجلى. أى أنه لم يحقق من معراجه هذا النتائج التى يحققها السالكون فى العادة، عبر هذه الأسفار لنهاية الطريق.

أما ما يتعلق بالتقسيمات المتعارفة داخل العمل الأدبى، كالفصول والأبواب، فقد لجأ الكاتب إلى عالم الصوفية، واستمد منه تقسيمات روايته. فالعمل ينقسم أولاً إلى ثلاثة أسفار، تنقسم بدورها إلى تجليات وأسفار ومواقف ومقامات وأخيراً أحوال. والمتأمل فى الطريقة التى وظف بها الكاتب هذه المصطلحات سوف يلاحظ أنه لم يتخل عن معناها المرجعى الذى قصد إليه قصداً، إيغالاً فى الإيهام بالواقعى، لارتباطه بالمضمون الذى أراده. فالحال [11] عند الصوفية هو تجل موهوب، غير مكتسب وغير ثابت، إنه أشبه «ببارق برق فإذا برق فإما يزول لنقيضه وإما لتوالى أمثاله». وهذا المعنى للحال يقابلنا بمرجعيته نفسها فى السفر الأخير من الرواية، حين ضربت الحجبة على الكاتب، فسمح له الديوان بتجل عابر (حال) تفضلاً عليه لإتمام مشهد وفاة أمه.

أما المقام [12] فهو كشف لحقيقة معينة مميزة، وترسخ فى هذا الكشف ترسخاً «علمياً»، بحيث لا يصح الانتقال عنه. وهو بذلك عكس الحال، مكتسب ثابت. والمقامات الصوفية عند ابن عربى مثلاً تعد بالمئات بالإضافة إلى مقامات السائرين وهى مائة. وعموماً يمكن تلخيص كل المقامات فى مقام واحد، هو مقام(الافتقار والعبودية الذى هو نهاية المقامات وأعلاها).

لذا فإننا نرى الكاتب إذا أراد أن ينقلنا عبر فصول عابرة من سيرته الذاتية أو رحلته عبر التاريخ يطلق على هذه الفصول «أسفاراً» ...، وإذا أراد تثبيت الرؤية عند وضع معين لاستيفاء السرد عنه، والتمكن فيه أسماه «مقاماً». وهى لديه عدة مقامات داخل العمل، وأخيراً حين تفضل عليه الديوان البهى مركز هيمنة السماء على عالم الأرض، ببارق من التجلى بعد نزعه عنه أسماه «حالاً».

أما فى داخل هذه العناوين الرئيسية، فقد لجأ الكاتب إلى المسميات الصوفية نفسها، بمرجعياتها، مثل: الفصل والوصل والدقيقة والرقيقة واللطيفة والتتميم والقبض والبسط... إلخ [13]، وأخيراً فإن التجليات ممثلة فى أسفارها الثلاثة باعتبارها عملاً أدبياً من حيث بداية أحداثها ونهايتها تأخذ شكل الدائرة بحيث تبدو البداية فى السفر الأول، حين يفتتح الكاتب مقدمة العمل بمقطع سردى تسبقه واو العطف أو الاستئناف، وثلاث نقاط متجاورة تدل على توقف سرد سابق، وليس على بداية سرد من فراغ، بحيث إذا وصلنا الصفحة الأخيرة من السفر الثالث بذلك المقطع السردى المبدئى فى السفر الأول تواصل السرد بشكل طبيعى. ولا يخفى علينا الرموز العرفانية الثرية الدائرة عند الصوفية الذين يرون أن العالم مربوط بالحق فى الوجود والاستناد إلى صمديته، وأن الحق مربوط بالعالم فى ظهوره وسائر أسمائه الإضافية. ومعنى ذلك كما يقول ابن عربى أن الصلة بين الخالق والمخلوق، كالصلة بين الدائرة ومركزها.

يبقى أن أوضح أن الغيطانى الذى انغمس فى ذلك الشكل الروائى متوحداً فى تجربة صوفية خاصة، هى تجربة ابن عربى الذى صب معظم فيوضه وإشراقاته الصوفية عبر رحلات إسرائية معراجية، بادئاً إحدى رحلاته تلك من مدينة فاس المغربية، قد اتخذ المدينة نفسها التى اتخذها ابن عربى بداية ونهاية لمعراجه. فإذا جاوزنا هذه البداية لكل منهما، وجدنا أن الغيطانى يترسم خطى ابن عربى نفسها وطريقته فى تدوين أحداث معراجه، بادئاً بتسمية روايته بالتجليات، وهو اسم كتاب معراجى لابن عربى نفسه، ومازجاً فى كتابته بين الشعر والنثر، وهو أسلوب ابن عربى نفسه فى إبداعاته المختلفة. بل إن الكاتب يجعل تراث عائلته موصولاً بسبب أو بآخر مع حبال الصوفية وإشراقاتهم، تماماً كما حدثنا ابن عربى عن عائلته وبخاصة جده وأخواله، الزاهدين والمتصوفة... فالغيطانى عبر سفره الأول يحدثنا عن جده الذى خرج « مجذوباً » ملبيا نداء «نورانياً» غامضا، وظل يطوف بالآفاق ولم يعد حتى الآن منذ ذلك الوقت.

وكذلك كان جده الآخر وثيق الصلة بالزهد والتصوف، متعلقاً إلى درجة كبيرة بآل البيت، ذلك أنه كان منشدا لمدائحهم «لم يجد الزمان على طهطا بمثله».

- ٢

وبعرض البنية الروائية للتجليات على سداسية جريماس (١٤)، وقريب منها سداسية بريمون، التى تقوم فى الأغلب الأعم على ستة عناصر هى: الذات والموضوع والمساعد والمحبط ثم المرسل والمرسل إليه، نجد أنه يمكن تلمس بنية مشابهة لها داخل العمل، على أن ننظر إلى هذه البنية بوصفها نواة أو خلية أولى التف حولها العمل فى باقى عناصره المكونة له.

والواقع أن تنازع أكثر من مرجعية معرفية للعمل، من ناحية التاريخ مرة ومن ناحية الصوفية مرة أخرى، يجعل من الممكن أن نتلمس أكثر من مجموعتين من الوظائف أو الأدوار عبر الرواية، هى وظائف لها ممثلون من الشخصيات، سوف نتوقف عندها بعد قليل. فعلى مستوى الترجمة الذاتية/ التاريخ، حيث يختلط الخاص بالعام، من أحداث، والقديم بالحديث والمعاصر، يقدم لنا الكاتب ثلاث شخصيات هى: الأب/ الابن، جمال عبد الناصر/ الحسين بن على، بوصفهم الذات الفاعلة أو الممثلين لمحور الذات فى السداسية. أما الموضوع الذى يعرف لدى جريماس بـ «ذات الحالة»، فهو البحث عن العدل والاستقرار والحياة الآمنة على جميع المحاور: الأب/ الابن أو الحسين/ عبد الناصر. ثم هناك المرسل الذى يمثل الحافز إلى القيام بالفعل بعد ذلك وهو رغبات مختلفة (هنا)، باختلاف الأشخاص أو الأدوار، وإن توحدت جذورها العميقة، كالرغبة فى تعليم الأبناء لتجنب مصير الأب والأجداد، ونصرة آل البيت وإرجاع الحق إلى أصحابه، أو العدالة الاجتماعية وتحقيق ما نادى به عبد الناصرمن مبادئ. والمرسل إليه وهو المتمثل فى الإحساس من جانب الذات الفاعلة بالرضا أو الإحباط لتحقق هذه الحوافز أو عدم تحققها. وعموماً فإنه على المستوى التاريخى بشقيه الخاص والعام، يحيط الإحباط على المستوى الروائى بالذوات الفاعلة الثلاث وعلى المستوى المرجعى، بما لذلك من دلالة رمزية. أما المساعد أو الواهب فهو يتنوع كذلك بتنوع الأدوار. فقد يكون المتشيعون لآل البيت ويمثلهم فى الرواية - وكذلك على مستوى مرجعى - مسلم بن عقيل والحر بن يزيد الرياحى والأب وعبد الناصر، أحياناً، ثم الناصريون فى أى مكان، وأخيراً على المستوى الذاتى هناك خلف بك، وأبو الفضل، وبعض الأقارب والجيران. وعلى الوجه المقابل هناك دور المحبط أو المعرقل الذى رمز إليه الكاتب ممثلاً فى أقارب أبيه وبخاصة عم أبيه الطامع فى ميراث ابن أخيه، برغم ضآلة ما يملك، ثم المعرقلات الأخرى كافة بعد الهجرة إلى القاهرة، وأولها ضيق ذات اليد والإحساس الحاد بالضياع فى العاصمة، والاضطرار إلى التخلى عن الطموحات الشخصية التى فقدت مشروعيتها بمجرد التصادم مع الواقع. أما على المستوى التاريخى قديماً فقد كان البيت الأموى وبخاصة يزيد بن معاوية أهم عناصر الإحباط لآل البيت، وأخيراً النظام السياسى الحاكم فيما تلا حكم عبد الناصر، (أنور السادات) على مستوى التاريخ المعاصر فيما يرى الكاتب. فإذا انتقلنا إلى المرجعية الثانية وأعنى بها التجربة الصوفية فى الرواية، فإن شكل الأدوار سيختلف بالطبع. فالذات فى هذه التجربة ستكون الراوى، والموضوع هو أن يعرف كنه الزمن وحقيقة الوقت ولماذا لا يعود ما مضى، وكيف السبيل إلى قهر هذا الشىء المسمى زمنا؟ أما المرسل إليه، فهو خوض تجربة صوفية لم يخضها أحد من قبل بهذه الكيفية، للوقوف على سر الزمان. والمرسل إليه غير متحقق إيجابياً لإحباطه على المستوى الصوفى، وطرده من حضرة الديوان البهى، وحرمانه من التجليات. وقد تمثلت القوة المساعدة فى شيوخه وأدلائه على الطريق وأهمهم: الحسين الشهيد وابن عربى وكبار المتصوفة والسيدة زينب رضى الله عنها (رئيسة الديوان)

وأخوها الإمام الحسن بن على. وأخيراً، فإن المحبط للموضوع كان تغليف التجربة الصوفية فى مجموعة من المباحات والممنوعات، فالكاتب لا يرى إلا ما يبيحه له شيخه، ولا ينحدر إلى السؤال عما هو ممنوع منه وإلا نزع عنه التجلى، وقد حدث هذا ـ فعلاً ـ فى النهاية فطرد كعقوبة على التورط فيه.

وعلى المستوى الروائى يمكن ترجمة هذه الوظائف الست أو الأدوار، ممثلة فى العديد من الشخصيات بحيث يمكن العثور فى كل حال أو مقام فى الرواية على العديد من الشخصيات المانحة أو المحبطة مثلاً.

ويمكننا تمثيل سداسية بريمون على المرجعيات كافة، روائياً وتاريخياً وصوفياً، على الوجه التالى (١٥) :

(أ) تاريخياً

الموضوع	الفاعل (الذات)	المرسل إليه
البحث عن النمط الحياتى المفقود	الأب/الحسين/عبد الناصر	الإحباط

المساعد	المرسل	المحبط
خلف بك ـ أبو الفضل المتشيعون لآل البيت ـ الناصريون	تحقيق الحدود الدنيا من العدالة والرفاهية	الأعداء/ على المحاور والاتجاهات كافة

(ب) صوفياً

الموضوع	الراوى (الفاعل)	المرسل إليه
خوض تجربة خاصة		الفشل والطرد ونزع التجليات

المساعد	المرسل	المحبط
الشيوخ والأدلاء	البحث عن كنه الزمن	تغليف التجربة بما يمهد للوقوع فى المحظور قياساً على تجارب حكائية سابقة

(جـ) روائياً

الموضوع	الكاتب	النجاح والفشل
البحث عن النمط المفقود وجودياً وليس حياتياً فقط.	خلع معنى مبرر ومنطقى لما يكتنف حياة الإنسان كلها من ظواهر كالحب والموت والغربة.	(أمر منوط بالمتلقى).

كما يمكننا أن نقوم بتطبيق مجموعة وظائف (بروب) التى تتعامل مع الحكاية بوصفها وحدة كلية يراها من الوجهة المورفولوجية البحث تطوراً ينطلق من الإساءة أو من الشعور بالنقص، إلى محاولة إزالة هذه الإساءة أو التخلص من هذا الشعور، مروراً بالوظائف الأخرى التى تتوسط بين هاتين الوظيفتين. ويمكن التقاط متتالية بروب كما تمثلت فى التجليات، سواء أكانت منفردة، أم فى حالة تداخل مع بعضها على الوجه التالى (١٦) :

إساءة إلى (الأب)،	A	G	هجاج وهجرة إلى القاهرة.
رغبة فى قتل الأب للتخلص منه والحصول على ميراثه، والنجاح فعلاً فى اغتيال جدة الكاتب العمياء.	K	M	إصلاح الإساءة بالزواج والرغبة فى الاستقرار.
الإحساس بالنقص والضآلة وشظف العيش	A	K	العمل والاجتهاد والتخلى عن أحلام الأب الفردية، فى مقابل تحقيق هذه الأحلام فى الأبناء.

١/٢

يمثل هجاج الأب من «طهطا» بلدته الأم، العمل المفصلى الأول فى الرواية، وهو ما يطلق عليه «توماتشفسكى» [١٧] الحافز الديناميكى. ذلك أن هجرة الأب من بلدته كانت هروباً من إساءة بالغة من أقارب الأب، بسبب الرغبة فى اختلاس ميراث ضئيل تركه جد الكاتب. ولكن الهجرة لم يمكنها معالجة هذه الإساءة، بحيث يعود الأمن والاستقرار المفقودين إلى الأب، مما اضطره إلى الرجوع إلى «طهطا» للزواج من إحدى فتيات قريته. ثم واجه بعد ذلك إحساساً مريراً بالنقص وتضاؤل الأهمية، عصف به فى البداية عند مواجهته لأول مرة عالم العاصمة الكبيرة، منفرداً، ثم التقلب فى أعمال يدوية لا تلائم طموحاته ورغبته فى أن يصبح مثقفاً أزهرياً، ثم ازدادت كثافة هذا الإحساس بسبب التحاقه بالعمل عتالاً، ثم فراشاً، من ناحية، وبسبب الإهانات المتلاحقة التى سببها له «خلف بك» الذى ألحقه بوظيفته الحكومية تلك لكنه أذاقه الويلات بسبب تقلب مزاجه. ولذا كان لابد من تعديل مسار الإهانة هذا بخلق مسار لحياته جديد، عن طريق تعليم الأبناء، وإصراره على ضرورة تحقيق هذا الهدف، مهما كلفه.

وعموماً، فإن الطريقة التى قدم بها جمال الغيطانى شخصيات روايته قد أفادت بوضوح من التجربة الصوفية التى حاك جزءا منها فى نسيج الرواية؛ فقد أورد هذه الشخصيات على مسرح الأحداث مرتبين على هيئة الأبدال السبعة [١٨]، الصوفية المعروفين، وهذا ينفى إمكان القول بعشوائية الترتيب الذى قدمه؛ فقد دفع إلينا ثلاث شخصيات هم: الأب والحسين وعبد الناصر فى الصف الأول ثم ثلاث شخصيات فى الخلف هم: الأسرة (الأم/ الأخوة)، وفى الوسط شيخه ودليله فى معراجه، القطب الأكبر محيى الدين بن عربى. والصف الأول من هؤلاء السبعة ثابت لا يتغير، ولا تتبدل مواقعه. أما الصف الخلفى فتتبادل المواقع فيه وجوه عدة. قد تكون من أسرة الكاتب أو جيرانه أو حتى وجوها رآها بشكل عابر فى الطريق دون معرفة سابقة. الصف الأول يبرزه الكاتب، مثقلاً فى أغلب الأحيان بملامحه المرجعية القارة عنه وجدانياً. فالحسين الشهيد الذى خذله الشيعة، ومكر به الأمويون، الذى يفيض تسامحاً وبهاء برغم ذلك كما تصوره المأثورات، يأتى حاملاً الملامح نفسها، وكذلك الأب. أما عبد الناصر فصورته المرجعية كما يعرفها معاصروه يدخل عليها الكاتب بعضاً من التغيير، لا يخلو من دلالة. وأول أشكال هذا التغيير أنه يرفض فكرة موته تماماً، رغم تسليمه بزوال حكمه ودولته. ويستبدل بفكرة موته هذه مرضه وسجنه، مصوراً الظلم الذى وقع عليه فى الحقبة التالية لحكمه، وكيف أنه الآن يسير مهوش الشعر، رث الثياب فى شوارع القاهرة، والناس بين مصدق ومكذب لما يرى. وهو يبعثه، مثل أبيه تماماً عبر الزمن البعيد ليحارب فى صفوف الحسين فى كربلاء، ثم ليحارب ضد اليهود فى سيناء . ثم عاد الغيطانى ليفيد من عدة أفكار صوفية مهمة أخرى مثل البدلية [١٩]، والنشأة الأخرى، التى تشبه من طريق ما تناسخ الأرواح، ليوظفها جيداً فى خدمة السرد لديه، وذلك حين تقمص شخصية أخرى فى نشأة بديلة، لمجرد أن طرأ على ذهنه خاطر ما وهو إمكان خلقه فى صورة أنثى مرة ثم فى صورة ابن لأسرة أخرى، وأخيرا حين عرج به من فاس فى المغرب فترك صورة من وجوده تنوب عنه فى مؤتمر للنقد الأدبى كان يحضره هناك. وشبيه بهذا، حلول صورته محل حقيقته على الأرض حين غضب عليه الديوان وحكم عليه بالتشتت الأبدى، بسبب مخالفته للمحظور.

ومثلما أفاد الغيطانى من المرجعية الصوفية أفاد كذلك من المرجعية التاريخية التى أمدته عبر انتقاءات ذات دلالة لبعض أحداثه، القديمة والمعاصرة، بما يثرى مضمون العمل ويقدم له، بيسر كبير، مادة الإيهام الواقعى، التى هى صلب العمل الروائى. الملاحظ على

شخصيات الرواية الأساسية، جميعا، سواء أكانت حقيقية أم خلقها الكاتب خلقا لإتمام مبنى السرد، أنها برغم تعددها وكثرتها تعود لكى تتركز دائماً فى شخص الراوى، أو تتداخل ملامحها وأفعالها جميعاً لتصبح كائنا مفارقا للكاتب، دون النص على ملامح معينة، اللهم إلا حين يحدثنا مثلا عن اسم الشخص الذى كان يراقبه ويسرد أفعاله، فنعلم حينئذ أنه ألبس شخصيته مرة أخرى، وأبدل الشخص مكان الآخر.

ولذلك لم يكن خرقا للمألوف، وفقاً لمنطق السرد عن الحسين أو ابن عربى. وقد احتمل منطق السرد كذلك عددا كبيراً من الشخصيات التاريخية المعروفة على المستويين القديم والمعاصر، ذات الأدوار الحاسمة فى التاريخ العربى، مثل: يزيد بن معاوية ومسلم بن عقيل، وجمال عبد الناصر وأنور السادات، وريجان وكارتر، والكسندر هيج، بالإضافة إلى شخوص معاصرة للكاتب، له بها صلة عميقة مثل: محمود أمين العالم ويوسف القعيد والأبنودى .. إلخ:

«... رأيت ملامح أبى فى جسم عبد الناصر يرتدى طربوشاً أحمر، وجلباباً أخضر من الصوف، هو أبى، وهو عبد الناصر، لكن حضورهما لا ينتمى إلى العالم المألوف. كذا الحركة والخطو. رأيته يسعى فى طريق ترابه ناعم، يتوقف أمام مقهى ريفى يتجمع فيه الذين هم على سفر. رأيت نفسى أجلس فى ركنه البعيد، كنت أرى ما بداخله وما بخارجه فى آن معاً. المقهى فى الكوفة، بالعجبى، مقهى فى زمن لم يوجد مشروب القهوة بعد، وفى الكوفة ....كيف؟ يتوقف أبى بجانبى، سأل بصوت عبد الناصر: جمال ابنى هنا...؟ يسكت الرواد والزبائن، لماذا لا أجيبه؟ لماذا الصمت ....؟ انصرف أبى مبتعدا، وحيدا مستوحشا، الخطى منه، وميل القامة عند المشى لعبد الناصر. قام رجل قصير يرتدى زى أهل الكوفة زمن الحسين، همس ... أهو أبوك؟

قلت نعم ... لكنى نظرت المقهى خالياً من رواده استطالت جدرانه وضاق فراغه وشحب هواؤه، رأيت مقعدين بلا مساند، يفصلهما مقدار مترين يتوسط المسافة مكتب بلا أدراج، متسخ عليه بقعة الحبر .... تلك زنزانة داخل السجن، والسجن من سجون ابن زياد والى الكوفة، يدخل ضابط مرتديا الثياب المدنية، ثياب عصرى. يجفف عرقه بمنديل ورقى معطر، ملامحه ليست غريبة عنى .... لكن متى؟ ... أين؟ ... تنبعث جلبة، خطى صفع، بصق، ركل، أراهم يدفعون عبدالناصر معصوب العينين، موثق اليدين ... أراهم قد أوقفوه أمام الجدران ... لا أرى من يدفعون به، لكننى أسمع احتكاك أحذيتهم ... عرفت أنهم من رجال الشرطة السرية قساة القلوب... عرفت أنهم أول ثلاثة وصلوا إلى الكوفة ليخوفوا الناس من الوقوف بجانب الحسين ومناصرته.... فى هذه اللحظة برق خاطرى، فأدركت شخص الضابط، هو هو من ضربنى وصفعنى .... تزايد ضيقى، وتمنيت مفارقة هذه الزنزانة .... فرحلت لتوى إلى مدينة الكوفة ذاتها تجلى لى مسلم بن عقيل نظرت إلى قرة عينى الحسين وجهه مصبوغ بالحنين... تجلى لى يزيد فى دمشق، وعندما بدت على ملامحه دهشت، تلك ملامح أعرفها، رأيتها ونفرت منها أبصرتها عن قرب واحتقرت صاحبها، كيف جاء إلى هنا...؟»[٢٠].

٣ -

يستدعى تحليل خطاب السرد الروائى عند الغيطانى، بالإضافة إلى ما سبق التوقف بإزاء الفضاء الحكائى فى الرواية، الذى هو أشبه بالخطة العامة التى وضعها الكاتب ممسكاً بالخيوط كافة يدير عن طريقها الحوار والأحداث والأبطال. وهذا يعنى من جهة ثانية أن نتعرف زاوية الرؤية التى ينظر منها الكاتب، ليقدم لنا عبرها تقنياته الروائية التى ينوى استخدامها، مثل الراوى ثم رؤيته للعالم، وما يتداعى من قضايا تتصل بالزمان والمكان فى الرواية. وكذلك بعض القضايا الفنية الأخرى مثل لغة السرد، وأخيراً علاقة كل هذه التقنيات السابقة، بالمضمون الذى أراده الكاتب عبر هذا الخطاب.

١/٣

لاشك فى أن رؤية الغيطانى للعالم (٢١) قد أثرت فى اختياره لزاوية الرؤية فى الرواية، ولما كانت رؤية الغيطانى للعالم ترتكز فى الأصل على تصور ابن خلدون لدائرية حركة التاريخ وإمكان تكرار أحداث تاريخية بعينها والتقاط هذه الأحداث المتناثرة عبر قرون مختلفة، بعضها معاصر والآخر قديم، يستدعيها الكاتب لأنه يرى أنها مثقلة بالدلالات نفسها، فقد استلزمت هذه الرؤية من الكاتب أن يقوم باختراق ارتدادى، داخل حركة التاريخ. مشروط بتلك الانتقائية التى لا تخلو من دلالة، بما يعنى أنه ليس ارتداداً مطلقاً فى التاريخ، وإنما يتوقف الكاتب عند مرحلتين فقط: الأولى هى التاريخ الإسلامى فى واحدة من أكثر بؤره اشتعالا وضجيجا وصراعا وهى أحداث الفتنة الكبرى قبيل مقتل الحسين وحصار العطش فى كربلاء. ثم الثانية وهى التاريخ المعاصر الذى يبدأ عند الكاتب بهزيمة يونيو ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، ثم انتصار أكتوبر، وأخيراً توقيع معاهدة كامب ديفيد. صحيح أن الكاتب يحدثنا أحيانا عن المستقبل والأحداث التالية ولكنه كان يطرحها داخل تجربة التجلى بوصفها فعلاً تاماً قد انقضى زمنه، وأصبح مستغرقاً فى الانقضاء. ولذا فقد تعامل مع هذه الأحداث التى لم تكن قد حدثت بعد فى الواقع، بالمنطق الارتدادى نفسه فى (الفائت). وهذا بفضل الإمكانات الهائلة الكشفية التى أتاحتها التجربة الصوفية لا على سبيل استدعائها عن طريق التناص معها فقط، وإنما بالمنطق الذى جعلها تحتوى المرجعيات الأخرى، التاريخية والروائية، بحيث لا يكفى أمام مثل هذا التوحد أن نصفه بأنه نوع من «التناص بدون تنصيص» (٢٢) الذى يقول به «بارت» لا بوصفه استدعاء لموروث ثقافى منسى فى ذاكرة الكاتب، وإنما بوصفه تجربة بالغ الكاتب فى التوحد معها، وأحسن توظيف إمكاناتها فى روايته.

ولنتوقف الآن عند صلاحيات الراوى فى (التجليات) وهى صلاحيات تفوق الصلاحيات كافة التى يحدثنا عنها الشكلانيون الروس (٢٣)، وأهمها القدرة على الرؤية من الخلف أو مع الشخصية. ذلك أن الراوى فى (التجليات) يستمد صلاحياته من تجربة كشفية تقوم على الفيض والإشراق تشبه تلك التى نجدها فى تائية ابن الفارض الكبرى بل إن صلاحيات راويه تفوق ما ألفناه كله وقرأنا عنه عند الصوفية الكبار جميعا.

وإذا كان تراسل الحواس (٢٤) الذى يعنى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة، فيما يذكرنا بما أورده ابن الفارض فى تائيته، واصفا وصول العبد إلى مقام الفناء فى الحضرة الإلهية، حين يقول:

ولما شعبت الصدع والتأمت فطو
ر شمل بفرق الوصف غير مشتت
ولم يبق ما بينى وبين توثقى
بإيناس ودى ما يؤدى لوحشة
تحققت أنَّا فى الحقيقة واحد
وأثبت صحو الجمع محو التشتت

فكلى لسان ناظر مسمع ، يدى
لنطق و إدراك وسمع وبطشة
فعينى ناجت واللسان مشاهد
وينطق منى السمع ، واليد أصغت
وسمعى عين تجتلى كل ما بدا
وعينى سمع إن شدا القوم تنصت
كذلك يدى عين ترى كل ما بدا
وعينى يد مبسوطة عند سطوتى

إذا كان تراسل الحواس هذا ، بوصفه واحدا من أهم الأفكار الصوفية ، يتيح بعض الصلاحيات الخاصة للمريد، فإن الراوى عند الغيطانى، أكثر علما ببواطن الأمور من راوى « جان بويون » (٢٥) الذى يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية ذاتها ويدرك ما يدور بخلد الأبطال ورغباتهم الخفية . فمن صلاحياته عند الغيطانى مثلا ... « أنه يستطيع اختراق حاجزى الزمان والمكان، بدرجة تفوق بطل (مائة عام من العزلة)»(٢٦)، أو حتى ما قدمه ستيفن سبيلبرج ، فى ثلاثيته الرائعة (العائد من الزمن القادم) (٢٧)، وليس هذا فحسب، وإنما بإمكانه التلبس بالآخرين والإحساس بأحاسيسهم نفسها، ومطاوعة حواسه الخمس له، وتراسلها، وتحوله، إذا شاء أو شاء الديوان، إلى ذوات الموجودات عينها، والتحدث إلى جميع الكائنات، و الموجودات فى الأرض والسماء، مهما كان زمنها أو مكانها، تحادثه، تجاوبه. وطريقة حواره معها، أن يلقى السؤال فى ذهنه، وقبل تلفظه به، يلقى إليه الجواب. ومن الممكن أن يوجد ثلاث مرات فى ثلاثة أماكن، فى توقيت زمنى واحد. فقد رأى بعينى بصيرته، مثلا، ميلاد أبيه، وميلاد نفسه، وميلاد طفلته فى آن . كذلك فإنه بإمكانه تحويل الموجودات الكائنة، وردها إلى أصولها، لتعرف أحوالها المختلفة إلى أن صارت إلى ما هى عليه. وبالمثل يمكنه السيطرة بالرؤية والشعور على الجهات الأربع. وكان إذا أخلص الاستجابة للتجليات رأى، وإذا رأى سمع، وإذا سمع شعر، وإذا شعر استقصى، وإذا استقصى فهم، وإذا فهم أدرك ـ كما يقول ـ ولذا فقد كان من رفقاء سفره الأصوات، والروائح والأحاسيس، بما يذكرنا بمقام قرب النوافل عند الصوفية (٢٨) . وبناء على خصوصية ألقيت على الراوى وصل فى مستوى إدراكه بواسطة التجليات إلى مستويات أعلى وأسمى. فبعد أن أصبح بصره حديدا، طاوعه البصر فى مرحلة لاحقة، فأصبح لا يرى إلا ما يشاء هو رؤيته، دون أن يغيب عنه الكل. ثم خص «لوحده» بإمكان رؤية المكان الواحد فى زمانين أو عدة أزمنة، مع إمكان رؤية باقى الموجودات. ومن ذلك أيضاً انتفاء بعض الصفات الجسمانية بعد رضاء الديوان عنه بما يعنى «مثلا» إمكان دوام يقظته وانتفاء النوم عنه. وهو يخبرنا كذلك أن وعيه صار بديلا عن جسده، وكل حواسه: فالوعى بديل عن يديه وقدميه، فأصبح بإمكانه أن يقبض على الأشياء بالوعى لا باليد، والنظر للمرئيات دون عينين، وأخيرا بإمكانه اختراق عالم أحلام من يرغب فى معرفته ومتابعة أحواله (٢٩) .

وهكذا فاقت هذه الصلاحيات الإمكانات كافة التى يتيحها القص المعاصر للراوى، بما فى ذلك ما يستمد من عالم السينما كالمونتاج والكولاج وغيرها، بل ما يستمد من عالم الصوفية ذاته، ما دام الكاتب يذكر، مرات عدة، أنه خص ببعض هذه الصلاحيات من دونهم. ولم يكن الكاتب ـ الراوى ـ وهو يعايش كل صلاحياته ليشعرنا أنه بمعزل عن الفعل، وإنما كثيرا ما كان يتدخل فى سيرورة ما يحدث، أو ما يرويه، بتعليق أو بتأمل، ولاسيما حين يخترق سياق السرد متأملا وملخصا موقفا ما، فى آية قرآنية أو سورة من قصار السور، تناسب الأحوال. ومعنى هذا أن عبء وقوع كثير من الأحداث، فاعلاً أو آتياً من خلال الراوى، أو بعلم منه، رهن بما يملك من إمكانات .

ويبدو لى أن هذه التقنية من تركيز معظم أحداث العمل فوق كاهل شخص واحد، إنما هى نتيجة اتجاه

العمل نحو التأريخ الذاتى لصاحب (التجليات) من ناحية، ثم اتخاذه تقنية متشابكة من خيوط السرد، لابد لها من راوٍ متعال يستطيع التقاط ملامح هذا التشابك، ثم تلك الإمكانات الصوفية الكبيرة التى لن يتاح لها أن تتلبس إلا بشخص واحد بعينه هو صاحب (التجليات)، فتنكشف عليه الأحداث، ليقوم بروايتها، والإخبار عنها بطرق عدة. فهو فى هذا العمل، واحد من ثلاثة فقط، فى كل رواية يرويها: إما أنه راوٍ لحدث انفصل عنه بحكم تباعد الزمان والمكان، ولكنه كان جزءا من الحدث، أو أنه يروى بوصفه شاهد عيان لحدث لم يكن طرفا فيه، ولكن بإمكانه رؤيته ومشاهدته، وأخيرا قد يخبرنا عن الحدث الذى لم يره أو يعايشه، ولم يكن بالإمكان قيامه بتلك الرواية إلا باختراق حواجز الزمن والمكان بواسطة الكشف الصوفى فقط.

٢/٣

يشكل فضاء الحكى عند الغيطانى، بوصفه معادلا للمكان (٣٠) الذى يحلو لبعض النقاد أن يطلقوا عليه اسم «الفضاء الجغرافى»، مجموعة من الخطوط المتشابكة المعقدة التى يرجع تعقيدها، فى الواقع، إلى تشابك المرجعيات لديه، وهى مرجعيات - كما مر بنا - تتيح مساحة جغرافية شاسعة، ومتنوعة، لتنوع مصادرها وإمكاناتها؛ وأعنى بها التاريخ والصوفية. والمعروف أن الفضاء المكانى فى العمل الروائى لايأتى فى الغالب منفصلا عن دلالته الحضارية، بل حاملا معه جميع دلالاته الملازمة له، التى تكون فى العادة مرتبطة بالعصر الذى تنتمى إليه، حيث تسود ثقافة معينة، أو خاصة للعالم، فيما يعرف بـ «إيديولوجيم العصر»(٣١). ويتمثل الإيديولوجيم الخاص بالفترات التاريخية التى انتقاها الكاتب انتقاء دالا، ولاسيما فى العصر الأموى(٣٢)، فى ثيوقراطية استطاعت أن تنفلت - تماما - من أسر مبدأ الشورى، بما يعنى تراخى قبضة التشريع السماوى الصريح، انفلاتا دمويا، حيث مورست الخلافة فى هذا العصر، بوصفها ولاية «مثبتة فى سابق الزبر لأجل المسمى»، أى بوصفها تفويضا إلهيا. ولم تكن البيعة إلا نوعا من الإقرار بهذا الاختيار، والخضوع له. وكانت الطاعة العامة للخليفة، تعنى طاعة الله وحقن دماء الأمة، والخروج عليه رمزاً لاتباع الباطل ... فإذا لاحظنا أن الكاتب يقيم تراسلا بين إيديولوجيم هذا العصر، والتاريخ المصرى المعاصر، فإن المغزى السياسى الذى يرغب الكاتب فى بثه عبر خطابه الروائى يصبح أقل غموضا.

ينقسم المكان فى (التجليات) - استنادا إلى المرجعيات المختلفة - إلى عدة أماكن، بحيث يمكن تلمس فروق معينة بين هذه الأماكن طبقا لمرجعياتها. فهناك أماكن تنتمى، من حيث الواقع المعيش أو التاريخ، إلى المكان بالمعنى المحلى، وأعنى به مواقع الأحداث داخل مصر، ابتداء من طهطا محل ميلاد أسرة الكاتب - الأب والأم، الجد والجدة - وباقى أفراد العائلة. ثم القاهرة بوصفها المدينة المهجر، حيث عاشت أسرة الكاتب (بمعناها الضيق)، وعلى وجه التحديد - القاهرة الفاطمية، بجوار الحسين والأزهر وما جاورهما من أماكن ذات عبق تاريخى خاص. ثم باقى الأماكن التى وردت عرضاً أو بشكل ذى دلالة، لكنه عابر قياساً على المساحة الزمنية التى استغرقها فى السرد، مثل المنيا، وبنها والدقى وشبرا والعباسية وغمرة ومدينة نصر، أو قناة السويس، وسيناء .... إلخ. ثم هناك مكان غير محلى - لكنه موجود فى الواقع الآن - أو كان موجودا عبر فترات تاريخية معينة من التاريخ الإسلامى، مثل :كربلاء والكوفة والحجاز والفرات، وبعض المدن المغربية وبخاصة فاس، وبعض البلدان الأوروبية التى أتيح للكاتب زيارتها.

وأخيرا، فهناك المكان المستمد من مرجعية صوفية. وهو عالم سماوى كونى شاسع، لا يطلع عليه إلا أصحاب الكشف والفيض والتجليات، حيث تتيح التجربة

الصوفية لمريديها تملك زمام المشارق والمغارب والشمال والجنوب. وبرغم أن الكاتب - عبر رحلته المعراجية في الرواية - قد أتيح له أن يتجول في ذلك الفضاء اللانهائي، وبخاصة بعد أن احتز ابن عربي رأسه وتركه هائما في عالم السماوات والأرض، بين الأفلاك، فإن الكاتب يتوقف عند نقطة بعينها في معراجه، ليحدثنا عن المكان الذي تسيطر منه السماء على الأرض، وهو «الديوان البهي». والتأمل في طبيعة سيطرة عالم السماء هذا على مقدرات الكون تتصل بمكانين ركز الكاتب على واحد منهما؛ أولهما مكان اللوح المرصود الذي يسيطر على عالمين هما: عالم الغيب وعالم الشهادة، وثانيهما هو الديوان البهي مركز إدارة شئون الأرض «عالم الشهادة» بشكل خاص. والعلاقة بين تجليات الغيطاني وتركيزه على الديوان البهي تؤيد ما ذهبنا إليه من أن الغيطاني إنما أراد معراجا خاصا. فبدأ أولا بالعكوف على الوصول إلى الديوان البهي - دون إبداء الرغبة أو بذل المحاولة لتخطي المكان الثاني، وهذا يعني أن تجليات الغيطاني عبر هذا المكان سوف تقتصر على عالم الأرض دون مجاوزة للماوراء، حيث قدس الأقداس، والنور الأسمى الإلهي.

والهدف من الرحلة إلى الديوان، هو كشف النقاب عن أحداث أرضية ابتلعها الزمن الماضي. ولما كان الغيطاني مولعا بمرحلة وسطى، سواء زمانيا أو مكانيا، أسماها «البين بين»، فإن مكان الديوان من عالمي الغيب والشهادة هو الآخر (بين بين). صحيح أنه في عالم مفارق لعالم الأرض الذي نعرفه، لكنه كذلك ليس العالم الأسمى، ولذا كان علينا أن نتقبل استخدام الغيطاني للفظة المعراج بوصفها هبوطا إلى أسفل، برغم أن العروج لغة هو الصعود والارتقاء في المدارج الصوفية، المعينة، أو هو الرحلة الخيالية التي تخترق الزمان والمكان، استنادا إلى إعجاز ما، فيقول عرج بي أو أسرى بي إلى أسفل. وكذلك اختلاط وتداخل استخدامه للفظتي الإسراء والمعراج من حيث هما مترادفتان. وربما تلقي هذه الخصوصية في معراجه، وكيف أنه كان موجها بالضرورة إلى الديوان لاستجلاء أمور أرضية قد مضى زمنها، ربما تلقي الضوء على السبب الذي من أجله احتز ابن عربي رأس الكاتب، ثم نزع عنه قلبه واحتفظ به طوال معراجه، ما دام القلب هو المحل الحقيقي للتجربة الصوفية إلى عالم العلو. عموما فإن اللافت بخصوص هذه الأماكن - بتقسيماتها الثلاثة - هو قابليتها للتداخل والتلاشي، وسقوط الحواجز بينها، دونما حاجة إلى السفر أو الهجرة والرحيل منها أو إليها، ودون مقدمات تنبئ عن هذا الرحيل إن تم. فالكاتب قد يحدثنا عن طهطا ثم إذا بنا في الحجاز، أو فاس، وقد «نفيق» في اللحظة نفسها لنجد الكاتب يستريح فوق سطح منزله في حي الأزهر، أو يترك عالمنا الأرضي بكامله ساريا في العالم الشاسع اللانهائي. ومن جهة أخرى، فإن مكانه المفضل - مثل زمانه - هو دائماً مكانة وسطى بين مكانين (بين بين)، وهذه البين بين يمكن إضافتها إلى أي اتجاه أو بعد مما نعرفه.

بقي أن أشير إلى ظاهرة أخرى متصلة بالمكان من ناحية الموقع، ولكنها أكثر اتصالاً بالإيديولوجيم الذي يتصل بدوره برؤية الكاتب للعالم من حوله، وأعني بها «هندسة المكان»[٣٣] من حيث الضيق والاتساع والانفتاح والانغلاق. ذلك أن الكاتب توقف في روايته فترة ليست بالقليلة أمام تلك الهندسة. ولنضرب مثلاً بمكانين يقفان على طرفي نقيض من بعضهما - من حيث الضيق والاتساع، والظلمة والنور ثم الانفتاح والانغلاق - وأعني بذلك الحجرة المظلمة التي سكنها والدا الكاتب عند بداية هجرة الأم على وجه الخصوص إلى القاهرة - حيث لم يكن باستطاعة الإنسان في تلك الغرفة أن يرى تقلب كفيه في وضح النهار، فضلاً عن

اضطرارها لإغلاق الغرفة من الداخل طيلة فترة غياب الأب فى عمله، فتتحول الغرفة ــ لمدة تزيد على نصف النهار ــ إلى سجن مؤقت، يومى، استمر فترات طويلة، حتى انتقلت الأسرة إلى مسكن آخر. ولم تكن تلك الفترة فى حياة الأم - على مستوى رمزى - سوى سجن مظلم عاشته بعد اتساع ووضاءة فى بلدها، حيث عاشت - هنا فى هذه الحجرة فى ظل ظروف أوشكت أن تعصف بها، ضاعت فيها ذاتها، وفقدت هويتها، ولو مؤقتاً، فيما يذكرنا ببطل رواية (البحث عن الزمن الضائع) لبروست. ومن ناحية أخرى يحدثنا الكاتب عن تجربته الخاصة فى السجن السياسى الذى اقتيد إليه عام ١٩٦٦ ليمكث وقتاً غير قليل فى زنزانة ضيقة مغلقة، طوال الوقت، بتهمة سياسية غير معروفة أو محددة، حين ضاع الزمن من الراوى بالمثل، ولم يكن بالإمكان ملاحقة الزمن، أو حتى تبين حركته الرتيبة المستمرة، إلا بوسائل عرضية، كظهور الشمس على حائط ما، على مرمى البصر، أو سماع الآذان فى المساجد البعيدة، أو حتى سكوت صوت آخر ترام قادم، أو ذاهب عبر خط حلوان.. إلخ. وفى الطرف المقابل، يشكل الاتساع والضياء بعداً مقابلاً فى هندسة المكان فى أسرة الكاتب زمناً تمسك بالمشارق والمغارب، ومنابع الضوء والهواء، من ناحية، ثم الفضاء الكونى الشاسع الناتج عن التجربة الصوفية، الذى يمثل مصدراً آخر للاتساع والوضاءة من ناحية أخرى. ولم يكن إيراد هذه الهندسة فى الرواية عبثاً، وإنما كانت تمثل معابر مفصلية من حال إلى حال، داخل التجربة الروائية ذاتها، ذات أبعاد رمزية غنية، وإن كنا نلمح هنا بوضوح أن «السطوح» حيث سكنت الأسرة يمثل بدوره مكان «البين بين» من حيث هو مكانة وسطى بين الأرض والسماء أفاض الكاتب فيها عبر أسفاره إفاضة كبيرة.

وعموماً، فإن الكاتب استطاع أن يقيم حول أحداث روايته فضاء لانهائياً، بحيث كان يلف الأماكن والشخصيات والأحداث، بل وسيج ما فى أذهان الأبطال أنفسهم من أبعاد مكانية. ولذلك فقد ظلت الحركة داخل الفضاء السردى مستمرة منذ الصفحة الأولى وحتى الأخيرة، لم تنقطع للحظة واحدة. وهذا ما أوضح فعالية هذه التقنية فى زيادة الإحساس بالإيهام بالواقعية، حيث الحياة خارج حدود الرواية دائبة الحركة، لا تتوقف توتراتها وصراعاتها ولو للحظة واحدة كذلك. ولنتأمل كيف تتداخل الأماكن وتتلاشى الحواجز بينها دون حاجة إلى رحلة أو سفر:

«... تمهلت نخلتى، اخضر جذعها، وابيض سعفها وتباطأ عن الاهتزاز، حتى سكن، سرى داخلى ترتيل خفى، تساوى عندى القرب والبعد، واقترن الشرق بالغرب، شددت الرحال إلى الجهات الأربع الأصلية، وأنا واقف لم أبرح مكانى. سفرى خاطف، والبرق حولى بريق، والأنغام خفية. مرقت عبر مدن هاجعة فى ضوء غروبى واهن، تمهلت خطاى فى ضواحى أوى سكانها داخل بيوتهم، فما من إنسان يدل أو يرشد...

رأيت وجوهاً جمة، رأيت يدى تقبض على حفنة من تراب كربلاء، تحمله أينما اتجهت، رأيت اللحظات التى فار فيها تراب البقعة المشهودة مختلطاً بلون الدم، فأنبأ بما سيصير لمولاى ودليلى. رأيت وجوهاً من الجيش الذى عرفته وعرفنى وشهدت حربه قبل اغبرار الزمن، وجوهاً تميل بعد عبور القناة لتقبل الأرض المحررة...

وفى حجرة رمادية الطلاء بمبنى إحدى الصحف قابلته، كان مبحوح الصوت بعد طوافه يوماً وليلة وجمع من الخلق وراءه يهيب بعبد الناصر ألا يذهب... انصرفنا،

افترقنا، أمام المبنى سألت صاحبى الذى يعرفه، من يكون؟ قال صاحبى إنه فلسطينى يدرس الزراعة فى القاهرة وينظم الشعر، اسمه مازن أبوغزالة... استشهد مازن فوق مرتفعات طوباس.... رأيت وجهه عند انهيار الجسد، رأيت قبساً ضئيلاً من يوم كربلاء، عبدالله ابن مسلم بن عقيل يقترب من الإمام الحسين.... تلوح ملامح مازن فى أفق قصى، زعقت مازن.... عرفت كيف تموت، ولم نعرف كيف نحيا....»(٣٤).

٣ / ٣

لن نتمكن من الحديث عن المكان فى رواية (التجليات) منفصلاً عن الزمان، نظراً لطبيعة التلازم بينهما. فلا حركة إلا وتستغرق زمناً، ولا زمن بلا مكان. ولذا فإن سائر ما يتميز به مكان السرد فى (التجليات) يمكن أن ينطبق بشكل أو بآخر على الزمان فيها. فالزمن هنا يتميز بالتشظى والتناثر، والتداخل الكبير بين العصور والأوقات، وعدم الالتزام بالترتيب المنطقى للأحداث، أو للأزمنة، مما يخلق مفارقة سردية واسعة بين زمن السرد وزمن القص فى الرواية. فالكاتب، عبر تقنيته الفنية، استطاع أن يخترق حركة الزمن أو حدود التاريخ، من عدة زوايا؛ مرة من زاوية تاريخ أسرته، وترجمته الذاتية، مقتفياً آثار آبائه وأجداده، منذ مولد أبيه، حتى الماضى السحيق، ثم متتبعاً أصول نسله ممثلاً فى أحفاده، وأحفادهم، حتى هؤلاء الذين لن يتاح له أن يشهد ميلادهم فى حياته العادية بعيداً عن التجليات، عبر الزمن الآتى.

أما على مستوى التاريخ العربى، فقد انتقى الكاتب بعض الأحداث، كما مر بنا، التى تدخلت رؤيته للعالم إلى حد كبير فى اختيارها. ولم يكن الكاتب وهو يختار الأحداث المفصلية المهمة، على مستوى التاريخ الإسلامى والمعاصر، منفصلاً عن اختيار الأحداث نفسها ذات الطبيعة المفصلية على المستوى الشخصى للتأريخ الذاتى. واللافت أن كل هذه الأحداث قد غلفها الكاتب بالزمن الماضى، أو (الفائت) كما يسميه، الذى تم استغراقه بالكامل فى الماضى، بما فى ذلك الأحداث المستقبلية التى كان الكاتب يقوم بقراءتها كما لو كانت كتاباً مفتوحاً، عبر التجليات، فيما يمكن أن نسميه مستقبلاً بالقوة «وماضيا بالفعل»، على مستوى الكشف الصوفى، على الأقل بالنسبة إلى الراوى.

يضاف إلى ما سبق أن الكاتب يركز وقوع كثير من الأحداث المهمة فى الرواية فى مرحلة بين مرحلتين ــ تماماً بما يذكرنا بمكان (البين بين) الذى تحدثنا عنه. فالأحداث المفصلية، زمانياً، لابد أن تكون محصورة بين زمنين لا ثالث لهما، لحظة ميلاد الفجر، وانفلات النهار من الليل، الذى يحلو للكاتب أن يقول عنه دائماً إن له مذاق الميلاد والخروج من رحم ضيق، إلى دنيا أوسع، سواء عن طريق الميلاد أو الموت. ومن هنا وقعت معظم أحداث الولادة والوفاة، مثلاً على المستوى العائلى والشخصى، عند الفجر. ولا يخلو هذا بالطبع، من ارتباط بفكرتى الشروق والغروب عند الصوفية، التى تمثل مجمع الزمان والمكان لديهم. ومعنى هذا أن الزمن لدى الكاتب فى اتصاله بالأحداث المهمة لا يأتى صراحة وبشكل مباشر، وإنما بشكل متفلت مراوغ، لا هو ظلمة دامسة، ولا هو إشراق خالص. وهذه الفترة لا تولد لديه إلا إحساساً بالفوت والحزن المقيم، بما فى ذلك لحظات الميلاد والحب، وكأنه يغلفها بغلالة شفيفة من «النوستالجيا» الكامنة فى أعماق اللحظة والفعل معاً:

«.... أنظر إلى ما يجرى، فأرى خروج مازن أبو [كذا] غزالة، قاتل كالليث حتى قتل، يدعو له عبدالناصر: اللهم ارحمه وأدخله الجنة.... أصغى إلى عبدالناصر يقول لصحبه... أقدموا رحمكم الله إلى الموت

الذى لابد منه..... يخرج القائمقام محمد عبيد، وفرّان مجهول الاسم قتل فى شارع مراسينة بمنطقة السيدة زينب خلال ثورة العام التاسع عشر بعد الألف والتسعمائة.... يقولان لعبدالناصر: السلام عليك يا أبا خالد، إنا جئنا لنقتل بين يديك وندفع عنك... نراك وقد أحيط بك، كل من ادعى الولاء لك ولمبادئك يوماً يقف حائلاً بينك وبين الماء... ثم حمل الجنرال موشى ديان على ميمنة عبدالناصر، فشبتوا له...... وجثوا على الركب، ولما استدارت الخيل رشقها أصحاب عبدالناصر بالنبل، فصرعوا جون فوستر دالاس، ومورودخاى جور والعزيز هنرى.... يدنو الفريق عبدالمنعم رياض يقول لأصحاب عبدالناصر «الصرعى» يعز على... ثم حمل جيمى كارتر فى جمع من أصحابه على أصحاب عبدالناصر، فتصدى لهم أحمد عرابى حتى قتل.... رأيت غلاماً يرتدى زياً قديماً وعمامة خضراء، لم أدر إلى أى عصر ينتمى شفيق سدراك، واحد ممن استشهدوا يوم السادس من أكتوبر كذا رأيت جواد حسنى وعصام الدالى، ورجل مغربى جاء إلى مصر عابراً وأقام فى زمن بعيد، سمع بأخطار الفرنجة فخرج مع الخارجين للمغازاة فى سبيل الله... تنهمر السهام... حتى يصير درع عبدالناصر مرشوقاً كالقنفذ، يبقى مطروحاً على الأرض ملياً... ولو رغبوا فى قتله لفعلوا، يصيح الجلف الجافى [السادات] من بعيد... ويحكم ماذا تنتظرون... اقتلوه..... وعندما اقترب من عبدالناصر أعطوه سيفاً... يغمض عينيه ويهوى بالسيف فيحتز الرقبة.....»[٣٥].

وإذا كان الزمان والمكان مسرحين لفانتازيا الحلم عند الكاتب، فإن تداخل وتلاشى الأزمنة والأمكنة، معاً، عبر التاريخ، تصبح ظاهرة لابد أن تستوقف القارئ، حين يأتى عليه حين من الدهر لا يعرف إن كان الكاتب بصدد الحديث عن زمن أم مكان، فكلاهما يتوحد أحياناً لديه فتنهار جميع الحواجز الفاصلة بينهما....

«..... يتمدد عبدالناصر تبدو قامته أطول فى رقدته مما تبدو فى وقوفه. نام ونام أبى، ولم أنم، ولم يطرق الوسن جفنى. وهنا فائدة لابد من إبرازها، فمنذ رضاء الديوان عنى، والسماح لى، فقد انتفت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الإنسانية، ومن ذلك دوام يقظتى وانتفاء النوم عنى... وهذا ما لم يعانه بشر ولم يعرفه إنس قبلى... أما النقلات فمفاجئة وهنا يجب أن أفصح قليلاً أيها القارئ الكريم والولى الحميم، فالحواجز كلها مرفوعة أمامى منذ ولوجى الديوان، فلا زمان، ولا مكان، ولا حاجز حسياً، ولا حاجز شعورياً، ولا حاجز أرضياً، ولا فلكياً ومن ذلك انتقالى بيسر مع أنفاسى من حال إلى حال، ومن زمن إلى زمن، ومن حيز إلى حيز، مع تغير أنفاسى، فمع شهيقى أنتقل إلى عصر قادم، وعند زفيرى أصير إلى زمن مضى، أو أكون طفلاً ثم أصبح شيخاً، وسبحان من هو كل يوم فى شأن، سنفرغ لكم أيها الثقلان.....»[٣٦].

٤ -

إذا كانت اللغة وعاء للأفكار، فإنه سوف يكون من قبيل التكرار القول بأن لغة السرد عبر (التجليات)، تحتوى لغتين متباينتين فى الواقع، وأعنى بهما اللغة المحايدة المستخدمة فى التأريخ، القديم والحديث، العام

والخاص، أو هكذا ينبغى أن تبدو ظاهرياً، بحيث تقترب بقدر الإمكان من لغة الصفر، بكشافة الوعى فيها، والتركيز على جوهر الحدث، دون اعتداد بالمتلقى، ودون محاولة التغليف بانفعالات ووجدانيات معرقلة لسير الخط المعرفى، أو مضللة له. فهى لغة تسجيلية بكل ما تعنيه هذه التسجيلية. ثم هناك لغة التجربة الصوفية، تلك اللغة الإشراقية التى يغلب عليها الفيض النورانى، والمواجد والشطح والسكر. على أن الغيطانى استطاع السيطرة على هاتين اللغتين - على تباعدهما - فقد أتاحت فكرة التجلى ذاتها إمكان الاطلاع على التاريخ من أعلى فغدا كأنه كتاب مفتوح يمكن قراءته بشكل صارم، تنهار صرامته بمجرد وقوع عين الكاتب أو «وعيه» على حادث يستدعى تأملاً أو تعليقاً، فيتدخل مظهراً مواجده، ومفجراً طاقات حزنه ومشاعره فيغلف لغة السرد حينئذ لغة شاعرية شفافة تذوب أمامها كل كثافة اللغة التاريخية التسجيلية، وكأنما بالكاتب هنا يتحول رغم إرادته إلى مجذوب أو مريد صوفى، انتابته لحظة من السكر، فتعلق هذه «الطرطشات» الصوفية بلغته حتماً. ومعنى هذا أن الكاتب أفاد من خصائص الرواية التسجيلية ولغتها المحددة ولكنه أحاطها بمشيمة صوفية تغذيها بكثير من عناصرها المهمة لاستمرارها حتى النهاية. وعموماً، فإن هناك بعض الخصائص الأسلوبية المميزة لأسلوب السرد فى هذه الرواية؛ وأهمها اختيار جمل المفتتح لكل فصل أو سفر، من بين التراث الصوفى والشعرى، الذى يتناسب مع مقتضى الحال الذى سيتحدث عنه. كما أن لغته تميزت بكثرة الجمل الدعائية والاعتراضية، التى تذكر بطريقة الكتابة فى المتون القديمة التى تخاطب أو تتصور متلقياً مباشراً للحديث. كذلك طرحت التجربة الصوفية عدداً هائلاً من المصطلحات الصوفية والتعبيرات، كما أوضحت. ولن نكون بحاجة إلى القول بأن الغيطانى حشد كذلك كثيراً من الموروث الدينى ممثلاً فى القرآن بصفة خاصة، على سبيل التناص، أو الاقتباس فقط، سواء أورد الآيات كاملة أو مجزوءة. كما اتسع النص لغوياً لاستخدام الموروث الشعرى، الذى ورد بوصفه مكوناً حيوياً لنسيج العمل، وليس لمجرد الحشو والتجميل الخارجى.

وأخيراً، فإنه من اللافت بخصوص لغة السرد فى (التجليات)، أنها تميزت بواحدة من الخصائص الأسلوبية التى نجدها عادة فى هذا اللون من الكتابة، أو الإبداع القائم على تداعى وانهيار الأزمنة، فى شكل فانتازيا أو حلم، وهى تعطيل القدرات التقليدية المنوطة بعلامات الترقيم، ولاسيما الفاصلة والفاصلة المنقوطة، وكذلك غرابة استخدامه لحرف الواو، الذى من المفروض أن يكون للعطف أو حتى الاستئناف فى مثل هذه الحالة، وذلك أن هذه الواو فى سياق (التجليات) تجمع بين عوالم لا يمكن الجمع بينها على أى وجه. ويضاف إلى هذه السمات كشافة وبروز استخدام الفعل المبنى للمجهول، لاسيما فى حالات الكشف والتجلى فى أثناء معراج الكاتب. ولما لم يكن من الممكن، أو المناسب، إسناد الفعل إلى فاعله الأصلى الذى ليس هو الراوى بالطبع، نظراً لأن هذا الفاعل قد يكون من شيوخ وأدلاء الكاتب فى التجربة، والمفروض أن يظل هذا الاسم سرياً طبقاً لتعليمات الديوان.

ولم يكن من الممكن بالنسبة لتجربة مغرقة فى الشعبية، عبر التاريخ الذاتى لأسرة الغيطانى التى نبتت جذورها فى الصعيد، ونمت واكتهلت فى أحياء مصر الفاطمية، أن تخلو من الموروث الشعبى الذى استخدمه الكاتب بكثافة، موظفاً إياه توظيفاً جيداً ليصبح بدوره جزءاً أصلياً من نسيج العمل، سواء ورد هذا الموروث فى شكل المعتقد الشعبى، أو الممارسات الطقوسية المغرقة فى القدم ولاسيما الاعتقاد فى السحر والجن والبديلة والأحجبة والتمائم، وما إلى ذلك، مما نجده بكثرة لافتة فى العمل:

«....مررت بسرعة أمام مبنى الوزارة الذى كان يضم أبى وتتشذ فى موضع ما منه، أما

الآن فقد خلا منه إلى الأبد.... نظرت إلى المبنى، لم يخرج مشروعي عن كونه خاطرة وفكرة لم تتحقق، ورغبة لم تتجسد. قلت لنفسي: سأزوره في فرصة أخرى. هكذا ضننت عليه بمفاجأة كانت ستسره، بددت فرحة كانت ستواتيه في اليوم الثالث عشر المتبقي له، لو أعرف، ليتني فعلت، كنت في مدينة الكوفة وفي زمن ينأى عن زمني مئات الأعوام، عندما دهمني النوم المروع فبكيت...»[٣٧].

«...كان ممكنا ألا أبوح بشقاي فالكتمان من طبعي لولا أني أمرت بالإفشاء والعلن، لذا أشهدكم يا أحبائي وأخواني ـ جنبكم خالقي ما عانيت ـ أشهدكم أنا الضعيف، حزين الفؤاد في كل طرفة عين أنني مؤمن موقن، واثق، مسلم بأن الفراق حق، وأن الجنة حق...»[٣٨].

«... إنها اللحظات التي تمهد للبكاء المرير، فيها الخوف من عودة الوقت الوعر والوحدة والفرحة باجتماع الشمل. ولما تصارع هذا كله غلب الخرس. وغاب النطق. تقول رئيسة الديوان...

ـ أتشكو التعب؟

ـ أوجز، ما بدأت منه أعود إليه...

تقول لي: اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا.

ـ هذا يقيني.

تقول لي: ومن ضل فإنما يضل عليها...»[٣٩].

ـ ٥ ـ

وبعد، فما المضمون الذى أراد الغيطاني أن يعالجه، متخذا من هذا التشابك الفضائي وسيلة إليه؟ وهل أفاد الكاتب حقيقة من هذا التشابك لإبراز ما يود قوله؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تخرج بطبيعتها عما اهتمت الدراسة ببحثه، وهو الكشف عن الخيوط المعقدة والمتشابكة لفضاءات النص. ولكن التجربة الصوفية، والتاريخ، كلاهما معا، قد دفعا ببعض الموضوعات المهمة إلى ساحة النص، بوصفها موضوعات تستدعي النظر، وتشي بإمكان تأويلها أو على الأقل طرح بعض الفروض التجريبية لقراءتها قراءة تأويلية تقوم على تصور إمكان تضييق الفراغ الكامن بين قصد الكاتب وقصد القارئ، عبر رؤية جشطلتية، تسقط كثيرا من هواجس القارئ على هذا الفراغ.

هل أنشأ الغيطاني رواية (التجليات) ليقوم من خلالها بالتأريخ لسيرته الذاتية؟بمعنى آخر، هل يمكن وصفها بأنها محاولة لاحتواء التاريخ الذاتي للكاتب، والحديث عنه في عمل روائي. ولكنه أراد التخلص من ضيق المساحة التاريخية المعهودة في التأريخ الذاتي، لاقتصارها، في الأغلب الأعم، على الخط الواصل بين الميلاد وتاريخ التدوين، فراح الكاتب يتخيل هذه التجربة الصوفية ليصب عبرها، بوصفها مبنى متميزا، سيرة عائلته من قبله إلى أن يصل إلى سيرته الذاتية بعد ذلك؟

إن نظرة سريعة على تتابع الأحداث، ثم الأسلوب الانتقائي، مع أحداث مستدعاة من التاريخ الإسلامي والمعاصر في فترات بعينها، وأخيرا الإفادة بشدة من توظيف بعض الأفكار الصوفية المهمة، كالبديلة، والنشأة الأخرى، يمكن أن تنفي القول بأن الكاتب أراد التأريخ لحياته على غرار ما فعل طه حسين في (الأيام) مثلا، وذلك برغم هذا الحشد الهائل من المعطيات التاريخية، الحقيقية، التي استعان بها الكاتب. فإذا تقدمنا خطوة

أبعد، هل كان الكاتب يهدف ـ عبر التاريخ والبنية الصوفية ـ أن يقيم بنية موازية أو مفارقة، بغرض إحداث خلخلة، وتفكيك فى البنية الروائية القائمة ليقدم من خلالها مضمونا سياسيا تحريضيا؟

إن الكاتب يقدم إلينا عبد الناصر، وهو يقتل مذبوحا بيد السادات، بعد أن يتخلل الرواية مشاهد متعددة لحياته ـ بعد موته الفعلى ـ مهانا مغدورا، مريضا، قبل ذبحه هذا، فهل كانت شخصية عبد الناصر تعادل الحسين بن على، شهيد كربلاء؟

وهل ـ من ناحية أخرى ـ يرسل الغيطانى خطابا تحريضيا، إيديولوجيا ضد من «سلبوا الحياة والحكم» من عبد الناصر؟

إن الإجابة كذلك سوف تكون بالنفى، صحيح أن الكاتب قد يفصح عن هوى جارف تجاه عبد الناصر، لكن هذا الهوى لا يتعدى ـ فى تصورى ـ الميل التلقائى، من جانب أبناء الجيل الذى عاصر ميلاده، أو طفولته الغضة مولد الثورة، هذا من جهة، ثم بالنظر إلى كون عبد الناصر، لا يزال يمثل فى أذهان البسطاء الذين أفادوا بشكل أو بآخر من الإنجازات الثورية، كالعمال، والطلاب، والفلاحين؛ فهو «نصير الغلابة» كما يقول الكاتب فى مواجهة المد الرأسمالى الفادح. لكن الرواية لا تحمل رؤية إيديولوجية متكاملة تجعل من الخطاب الناصرى وسيلة منظمة، تستهدف بعدا تحريضيا، من الناحية السياسية؛ ذلك أن معظم مشاعر الكاتب تجاه كثير من الأحداث السياسية التى ذكرها، يشاركه فيها كثير من القراء دون أن يكونوا بالضرورة فى حالة تورط إيديولوجى ما.

ما الذى تحاول الرواية أن تطرحه إذن، عبر هذه الأحداث المتراكمة؟ إن المتأمل فى توجيه الكاتب لأحداث الرواية، سوف يلاحظ تركيزه على جوانب بعينها بحيث يمكن أن نلتقط منها ثلاثة موضوعات كانت أكثر بروزا، إذ راح الكاتب يعمل على تعميقها، وترديدها عبر السرد. وهذه الموضوعات هى الجسد فى انفراده ثم فى حواره مع الآخر، والموت، وأخيرا الغربة. وحيث إن الكاتب سقط فى براثن الغربة بأنواعها كافة، ومعاناتها إلى الحد الذى أصبحت فيه أشبه بالخيط المتوغل فى نسيج الرواية بكاملها، فإن محاولة طرح تأويل لمضمون العمل سوف تتوقف أمام الموضوعين الأولين. وإذا كانت مثل هذه الموضوعات تجد تفسيرا لها لدى الصوفية، فإن الفلاسفة الوجوديين يقدمون لها تفسيرا مغايرا تماما. لكن اللافت أن الكاتب قد أفاد من الحقلين المعرفيين معا فى إثراء مضمون هذه الموضوعات بما يطرح البدائل الثرية أمام عملية التأويل.

وردت قضية الجسد فى الرواية فى شكلين مختلفين. الأول منهما حين تقدم شيخ الكاتب ودليله فى معراجه، ابن عربى، واحتز رأس الكاتب، واصطحب معه قلبه كذلك، تاركا جسده فى حالة تذرية وتبعثر فى الفضاء الكونى. والشكل الثانى، فى تواصل الجسد مع الآخر، وأعنى ـ هنا ـ على وجه الخصوص، علاقة الحب القائمة على تجربة جنسية، التى وردت أكثر من مرة، ويأتى فى مقدمتها قصته الملتهبة مع الفتاة التى أسماها «لور».

وإذا كان الجسد لدى الصوفية هو أكبر الحجب وأكثرها كثافة، بوصفه الحائل الذى يعوق المتصوف عن شهود التجليات [٤٠]، فإن تخلص الغيطانى من جسده خلال تجربته الصوفية، قد يعنى بشكل أو آخر تخلصه مما يعوق معراجه. على أن الأمر لا يتم هكذا، وبخاصة إذا عرفنا أن التجربة الصوفية ـ هنا ـ تمت بدون قلب، كذلك، وذلك حين انتزع ابن عربى قلب الغيطانى، تاركا إياه مجرد رأس هائم فى الفضاءات الكونية.... ولما كان القلب ـ بدوره ـ محل الكشف والإلهام عند الصوفية، لأنه الذى «وسع الله حين ضاقت عنه الأرض

والسماء، فوسعه قلب عبده المؤمن» (٤١) ، فإن التجربة بدورها طبقا لهذا المعطى لن تكون صوفية بالمعنى التقليدى - كما مر بنا - فالغيطانى يدرك تجربته الصوفية ولكنه يعايشها ويمارسها عن طريق الرأس، العقل، متأملا ومتفلسفا، مما يجعل التفسير الفلسفى هنا هو الأرجح. وإذا كان الموجود البشرى عند الوجوديين، يوجد فى العالم لأن له جسدا (٤٢)، أو لأنه جسد، وقل مثل ذلك فى وجوده مع الآخرين، الذى لا يكون ممكنا إلا من خلال أنه جسد، وأنه يمتلك جسدا، فإن نفى جسد الكاتب عنه فى الرواية يعنى أنه منفى عن وجوده، وعن قدرته على التواصل مع الآخر، وهذا يعنى أن الغربة تمثل محورا مهما فى العمل كما أخبرنا هو نفسه عن غربته:

«.... إننى عرفت أنواعا من الغربة لم تتفق لأحد غيرى، منها غربتى عنى وغربة رأسى عن بقية جسدى، وغربة وجودى عن وجودى....» (٤٣).

أما العلاقة الثانية للكاتب مع الجسد، وأعنى بها ذلك النزوع الجنسى المتعدد نحو المرأة كما وردت فى (التجليات)، لاسيما فى وقفته المتأنية فى نشأته البديلة مع الفتاة «لور»، فإنها تمثل الجانب الأكثر أهمية فى تعميق ذلك الإحساس بالغربة، وعبثية الوجود والحياة.

وإذاكانت علاقة المرأة بالرجل، على المستوى العرفانى، تعنى أن الرجل إذا أحب المرأة فإنما يحب ذاته، لأنها جزء منه، وأنه بحبه إياها إنما يحب الله، لأن الإنسان مخلوق على صورة الله، فكلا المرأة والرجل مجلى للحق، فإن معنى هذا أن الاتجاه الثيوصوفى قد أقام علائق بين وحدات مترابطة «تفضى كل منها إلى الأخرى، فالحب الذى يوحد بين الفيزيائى والروحى، يحيل على التجلى، والتجلى الإلهى يفضى بدوره إلى المشاهدة التى ترتبط بالإبداع الخيالى أوثق الارتباط، ومن هذه الوحدات المتشابكة يطل الجوهر الأنثوى وتبرز المرأة بوصفها رمزا على الله المتجلى فى شكل محسوس وصورة فيزيائية؛ وذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد فى الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه».

ولما كانت الشهوة وفناء الرجل فى المرأة عند ابن عربى ترمز إلى الرغبة الملحة فى الحصول على المطلوب، بحيث تبدو صلة النكاح ذاتها رمزا دالا على الاتجاه الصوفى (٤٤)، بما يعنى أن الصوفى يحقق فى مدرج الحب «حنينه إلى وطنه - ليس بالمعنى الطبوغرافى المتعارف عليه - الذى هو كينونته، التى هى ذاته من ناحية، وحواء المخلوقة منه من ناحية أخرى. فهو فى تحنانه وشوقه إلى العودة إلى الرب، يتأمل ذاته فى شخص آدم الذى سكن وأشبع حنينه إلى الوطن، إنه أسقط صورته التى ما إن استقلت عنه، حتى انفصلت بذاتها كالمرآة التى تظهر فيها الصورة، وكشف له فى نهاية الأمر عن نفسه». وربما يفسر ذلك الاتجاه الصوفى تعدد التجارب الجنسية فى الرواية، والعلاقات النسائية التى أفاض الكاتب فى الحديث عنها. ولعل ما يؤكد هذا أن الكاتب يفيق فى نهاية تجربته مع «لور» ليكتشف أنه ما كان يحب ويعشق سوى ذاته، ولم يكن يضاجع سوى نفسه، صورته، وأن «لور» هذه هى صورته نفسها لو أن الله خلقه أنثى. وما دام العبد لا يمكن أن يرى الحق فى مرتبته، وليس فى تجلياته، فإن مثل هذه الرؤية للألوهية، لا تحصل للعبد فى قمة عرفانه، إلا برؤية حقيقته وصورته (٤٥)، أى صورة نفسه، كما أشرت قبل ذلك. غير أن الفلاسفة الوجوديين، وبخاصة سارتر، يحدثنا عن الجسد فى نزوعه الجنسى، بمغزى آخر، حين يرى أن ثمة دورا إيجابيا للنزوع الجنسى، يتمثل فى طابع الوجد أو النشوة (٤٦) الذى يتصف به الفعل الجنسى، فيشير إلى الدور الرئيسى الذى يقوم به الجسد فى الجنس، لأن الوجد بمعنى الانجذاب إلى الآخر هو الوجود البشرى

«.... نوديت من مكان خفى، فتأدبت فى وقفتى وأطرقت.

ماذا تريد؟ قلت: أسعى إلى رئيسة الديوان.

ماذا تريد؟ قلت: همى كبير، لكننى أوجز ما أرجوه؛ أن أستعيد ما لا يمكن استعادته. قيل لى: مطلبك عسير ....».

«... ما وراءك يا جمال ...؟ قلت: وجود محدود، ورغبة فى وجود غير محدود ....» ماذا يحيرك؟ قلت: تبدل الأحوال ... قالت: وماذا؟ قلت: ما يبلى.. ما يزول ... قالت: وماذا؟ قلت: ما من يقين باق. قالت: ثم ماذا؟ قلت: عكوفى على الأمانى وانقضاء الأوقات قبل تحققها. توقفت .... كففت. بعد صمت قالت رئيسة الديوان... لأنك حاولت، لأنك جاهدت، فسيتجلى لك «بعض من بعض»، وليس «كل من كل»، لأنك محدود بوجود مقدر... سيصحبك من حين إلى حين سيد شباب أهل الجنة، اصبر الصبر جميل.فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكلت يمينك، ولحفى القلم، وضاقت القراطيس والألواح ... ثمة أمر واحد ـ إن جاز تسميته بأمر ـ لن يتجلى لك أبدا، لا تسأل عنه لأنك لن تحاط به علما مهما أوتيت، ولن تنفذ إليه، ولا تتعجل إن الإنسان كان عجولا....».

«.... أسمع شيخى الأكبر يهمس لى، الجسم من تراب، وعاد بالموت إلى أصله ... أطوف حول دليلى وشيخى الأكبر، يشارك فى حمل جثمان أبى ولا يراه أحد. ولما واجهته، لما رأى ملامحى نهرنى بالنظر، لم أخش، لم أرهب، صرخت: امض بى إلى الزمن .... يبدو شيخى فزعا لا دهشا، أهم باللحاق به، غير أنه قذف بى إلى حجب سحيقة، نأيت النأى الأعظم.... ﴿ فلا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد، ووالد وما ولد لقد خلقنا الإنسان فى كبد أيحسب أن لن يقدر عليه أحد... ﴾ أفقت من غشيتى فإذا بى ماثل فى الديوان بلا دليل، منبوذ فأنا سقيم... أمثل بين يدى سادتى، والحيرة قد زعزعت سوارى اليقين، على بصرى غشاوة، وفى فكرى اضطراب، جئت مثقلا بالتساؤلات ونهيت عنها، هذا التبدل والتغير والفوت الموجع تسألنى الطاهرة رئيسة الديوان... ألم تر؟ ... أجيب نعم. ثم قلت... أفضتم على وأسبغتم فازددت حيرة. ثم أقول: لماذا الذهاب والفوت، لماذا النسيان، ومن يمحو الأيام الغالية منا، من يبسط ظلاله فيبهت ما ظننا أنه لن يبهت أبدا ... إنه الدهر، الأزل، إنه الوقت، إنه الزمن، إنها اللحظة، تعددت الأسماء والمسمى واحد ... يقول سيدى الحسين: يا مسكين أدركت العرض ولم تدرك الجوهر ....».

اسمع رئيسة الديوان تنطق الكلم الموجع:

يا جمال ... هذا فراق بيننا وبينك...»[٥٠].

الهوامش والمراجع :

(١) حميد لحمدانى، **بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى** ، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع ـ الدار البيضاء ـ ط ١ ـ ١٩٩١، ص ٥٣. وانظر فى هذا الموضوع كذلك، يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى** ، دار الفارابى ـ بيروت ـ ط ١، وحسن بحراوى ـ **بنية الشكل الروائى، الفضاء، الزمن، الشخصية**، المركز الثقافى العربى ، المغرب ١٩٩٠، وبشير القمرى ، **شعرية النص الروائى** ، دار البيادر للنشر ـ المغرب ١٩٩١.

(٢) عبد الخالق محمود ، **شعر ابن الفارض** ، تحقيق دار المعارف ـ القاهرة ١٩٤٨ ـ ط ٣ ، ص ٧٠، والنص لوليم جيمس.

(٣) الآيات من سورة الكهف.

(٤) وليم راى ، **المعنى الأدبى من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ـ دار المأمون ـ بغداد ١٩٨٧ ، ص ٤٦. وانظر **صناعة الأدب**، تأليف سكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوى، وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ١٩٨٦.

(٥) سعاد الحكيم ، **المعجم الصوفى ـ الحكمة فى حدود الكلمة** ، دار دندرة للطبع والنشر ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨١ـ وانظر الشريف الجرجانى، **كتاب التعريفات** ، مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٧٨ . وانظر عبد الرازق الكاشانى، **اصطلاحات الصوفية** تحقيق عبد الخالق محمود ـ دار المعارف ـ القاهرة ط ٢، ١٩٨٤.

(٦) **شعر ابن الفارض** ـ نفسه ص ١١٤ .

(٧) **المعجم الصوفى** ، التجلى الذاتى.

(٨) الرواية **التجليات** ـ ص ٣٠.

(٩) الرواية **التجليات** ـ ص ١٦.

(١٠) محيى الدين بن عربى ، **فصوص الحكم** ، بتحقيق أبى العلا عفيفى ـ دار الكتاب العربى ـ بيروت ١٩٤٦ ـ (**الأسفار الأربعة**).

(١١) **المعجم الصوفى**.

(١٢) نفسه.

(١٣) نفسه ـ مواضع مختلفة، وانظر كذلك الكاشانى والجرجانى، مراجع سابقة.

(١٤) انظر فى هذا **بنية النص السردى** من منظور النقد الأدبى، وتقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، **وبنية الشكل الروائى** ـ مراجع سابقة.

(١٥) **بنية السرد الروائى** ص ٢٣ .

(١٦) يمنى العيد، **تقنيات السرد** الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، ص ٣٧.

(١٧) **بنية السرد الروائى** ص ٣٢.

(١٨) **المعجم الصوفى** والكاشانى والجرجانى (الأبدال السبعة).

(١٩) **المعجم الصوفى** النشأة الأخرى.

(٢٠) الرواية **التجليات** ص ٣٥.

(٢١) محمد كامل الخطيب **تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم**، منشورات وزارة الثقافة، دراسات نقدية عربية، دمشق ١٩٩٠، وانظر ـ فاطمة الزهراء أزرويل، **مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، مصادرها العربية والأجنبية** ، دار الفنك للنشر، الدار البيضاء ـ ١٩٨٩، وانظر حميد لحمدانى، مرجع سابق.

(٢٢) عبد الملك مرتاض، **فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص**، مجلة **علامات فى النقد الأدبى**، النادى الأدبى الثقافى ـ جدة ، السعودية ـ مايو ١٩٩١، وانظر بشير القمرى مرجع سابق.

(٢٣) انظر حميد لحمدانى، ويمنى العيد، مراجع سابقة.

(٢٤) **شعر ابن الفارض**، تحقيق عبد الخالق محمود ـ مرجع سابق ـ الأبيات (٥٧٦ ـ ٥٨٤) ـ من التائية الكبرى ص ١٥٦.

(٢٥) حميد لحمدانى ـ مرجع سابق.

(٢٦) وهى الرواية الفائزة بجائزة نوبل للآداب، وصاحبها كاتب إسبانى هو جابرييل جارثيا ماركيز.

(٢٧) مخرج أمريكى معاصر، تخصص فى إخراج أفلام الموجة الجديدة، الطليعية فى الغرب، ومن أبرز أعماله (العودة إلى المستقبل) و (إى تى) و(إمبراطورية الشمس).

(٢٨) **المعجم الصوفى**، مقام قرب النوافل.

(٢٩) الرواية **التجليات** ـ مواضع مختلفة.

(٣٠) انظر حسن بحراوى، وحميد لحمدانى، ويمنى العيد، وفاطمة الزهراء أزرويل مراجع سابقة.

(٣١) حميد لحمدانى، وحسن بحراوى ـ مراجع سابقة.

(٣٢) أدونيس، **الثابت والمتحول** ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٨٢، ط ٣ ص ٣٢.

(٣٣) حسن بحراوى - مرجع سابق - فضاء السجن ص ٥٥.
(٣٤) **التجليات**، ص ٧٨.
(٣٥) نفسه، ص (٢٣٢)، (٢٣٥).
(٣٦) نفسه، ص (٢٠٨).
(٣٧) نفسه، ص (٢١٥).
(٣٨) نفسه، ص (٢٥٩).
(٣٩) نفسه، ص (٢٧٠).
(٤٠) **المعجم الصوفى**، (حجاب الجسد).
(٤١) نفسه، (القلب).
(٤٢) جون ماكورى، **الوجودية** - ترجمة إمام عبد الفتاح إمام - عالم المعرفة، الكويت. العدد ٥٨ - ١٩٨٢، ص ١٦٦.
(٤٣) **التجليات**، ص ٤٤٠.
(٤٤) **فصوص الحكم**، مرجع سابق - ص ٣٢٩. وانظر عاطف جودة نصر، **الرمز الشعرى عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت ١٩٧٨، ص ١٥٢.
(٤٥) نفسه، وانظر **المعجم الصوفى**، (المرآة).
(٤٦) **الوجودية** - مرجع سابق، ص ١٦٩.
(٤٧) **فصوص الحكم**، و**المعجم الصوفى**، (الموت).
(٤٨) **الوجودية** - مرجع سابق، ص ٢٧٨.
(٤٩) نفسه، ص ٢٨٧.
(٥٠) **التجليات**، ص ٦٣٨

◆ فى العدد القادم من مجلة فصول

الحرية والجنون

دراسة فى الأدب الروائى عند عبد الفتاح رزق

صلاح السروى

إن عملية استقراء شاملة لنصوص عبد الفتاح رزق الروائية، تجعلنا نكتشف تطوراً واضحاً فى الموقف النفسى والسلوكى لدى أبطاله إزاء الواقع اليومى المعيش. وهو فى النظرة الأعمق واقع تاريخى، من حيث كونه حلقة فى سلسلة من التغيرات التى تحكمها علاقات وديناميات تكمن خلف المظاهر البسيطة التى تتعامل معها الشخصية الروائية. وبقدر قسوة تحولات هذا الواقع، وبقدر خفاء أنساقها وتعقد آلياتها وتجلياتها، بقدر اغتراب الإنسان وشعوره بالإحباط والتشيؤ[1]، الذى يمكن أن يصل به فى مرحلة متقدمة إلى شكل من أشكال الجنون.

ولذلك، نجد أن البناء الروائى فى أعمال عبد الفتاح رزق يقوم على صيرورة العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجى، حيث تصطدم رغبة الإنسان فى التحقق الذاتى المستقل، حسب طموحه الإنسانى المباشر والمشروع معاً، مع آليات أقوى منه وأكثر تعقيداً من إدراكه النظرى الجزئى، مما لا يجعله قادراً على فهم هذه الآليات وتحليلها، ومن ثم القدرة على تغييرها بما يتوافق مع طموحه، أو على الأقل، التعامل مع مفرداتها بما يجعله متوافقا مع غاياتها ومقاصدها، فيصل إلى قدر من التناغم الشعورى مع تداعياتها الحادة.

وهنا تكمن أزمة إنسان عبد الفتاح رزق، التى هى بقدر من التجريد ـ أزمة إنسان المجتمع البورجوازى الحديث الذى يتعامل مع العالم بمفهوم من «قذف (بضم القاف) به إلى الوجود» ـ بالمعنى الإكزستنتالى للكلمة ـ ليجد عالماً قد تم تكوينه وتنظيمه بشكل مؤسسى معقد، وقد حدد له سلفاً وضعيته القانونية والاجتماعية، بل الثقافية، التى لا يستطيع مجاوزتها إلا بالخروج التام على نسق هذا المجتمع، وإلا فعليه الاستسلام للاستلاب الروحى والمادى المملى عليه، وذلك على العكس من إنسان مجتمع العصور القديمة، الذى يحيا فى اتساق مع الجماعة «وتماهٍ مع نسيجها البشرى» ـ حسب لوكاتش ـ فيصبح وجوده من

الحرية والجنون

دراسة فى الأدب الروائى عند عبد الفتاح رزق

صلاح السروى

إن عملية استقراء شاملة لنصوص عبد الفتاح رزق الروائية، تجعلنا نكتشف تطوراً واضحاً فى الموقف النفسى والسلوكى لدى أبطاله إزاء الواقع اليومى المعيش. وهو فى النظرة الأعمق واقع تاريخى، من حيث كونه حلقة فى سلسلة من التغيرات التى تحكمها علاقات وديناميات تكمن خلف المظاهر البسيطة التى تتعامل معها الشخصية الروائية. وبقدر قسوة تحولات هذا الواقع، وبقدر خفاء أنساقها وتعقد آلياتها وتجلياتها، بقدر اغتراب الإنسان وشعوره بالإحباط والتشيؤ[1]، الذى يمكن أن يصل به فى مرحلة متقدمة إلى شكل من أشكال الجنون.

ولذلك، نجد أن البناء الروائى فى أعمال عبد الفتاح رزق يقوم على صيرورة العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجى، حيث تصطدم رغبة الإنسان فى التحقق الذاتى المستقل، حسب طموحه الإنساني المباشر والمشروع معاً، مع آليات أقوى منه وأكثر تعقيداً من إدراكه النظرى الجزئى، مما لا يجعله قادراً على فهم هذه الآليات وتحليلها، ومن ثم القدرة على تغييرها بما يتوافق مع طموحه، أو على الأقل، التعامل مع مفرداتها بما يجعله متوافقا مع غاياتها ومقاصدها، فيصل إلى قدر من التناغم الشعورى مع تداعياتها الحادة.

وهنا تكمن أزمة إنسان عبد الفتاح رزق، التى هى بقدر من التجريد ـ أزمة إنسان المجتمع البورجوازى الحديث الذى يتعامل مع العالم بمفهوم من «قذف (بضم القاف) به إلى الوجود» ـ بالمعنى الإكزستنتالى للكلمة ـ ليجد عالماً قد تم تكوينه وتنظيمه بشكل مؤسسى معقد، وقد حدد له سلفاً وضعيته القانونية والاجتماعية، بل الثقافية، التى لا يستطيع مجاوزتها إلا بالخروج التام على نسق هذا المجتمع، وإلا فعليه الاستسلام للاستلاب الروحى والمادى المملى عليه، وذلك على العكس من إنسان مجتمع العصور القديمة، الذى يحيا فى اتساق مع الجماعة و«تماه مع نسيجها البشرى» ـ حسب لوكاتش ـ فيصبح وجوده من

وجودها وتغدو قوته ضعفه من قوتها وضعفها، ولذلك أتيح لإنسان هذه العصور تحقيق البطولة الملحمية من خلال الجماعة وبها. إنها البطولة «مطلقة السراح» فى مواجهة الكينونة المقيدة والمستلبة لإنسان العصر الحديث[٢].

إن الصدام مع الواقع الاجتماعى ـ إذن ـ هو القدر الذى لا يمكن للإنسان المعاصر مجاوزته، إلا بأن يتخلى عن تشبثه بحقه فى تحقيق حريته ووجوده الذاتى المستقل، وهنا تبرز الأزمة الوجودية للإنسان، ومن ثم الجنون بما هو محصلة طبيعية، وكذلك باعتباره الوجه الآخر للحرية المفتقدة على الصعيد الواعى، إنه الحرية السالبة المرتدة إلى الذات، المتحققة فى عالم الشخصية الداخلى اللاشعورى، بعد أن أخفقت فى التحقق فى عالم الشعور والوعى، فيصبح تعبيراً عن نوع من الهزيمة والانكسار الروحى لهذه الشخصية.

لقد تم تناول هذا المفهوم لأزمة الإنسان وهزيمته الوجودية ـ وإن كان بأشكال مختلفة ـ فى أعمال كثير من كبار كتاب الرواية العالميين، بدءا من (دون كيخوتة) لسيرفانتس حتى أعمال فرانز كافكا التى تمثلت هذا المفهوم أصدق تمثيل، ومن أعمال زولا وديستويفسكى وفلوبير حتى فيرجينيا وولف وجيمس جويس وناتالى ساروت ومارسيل بروست.. إلخ، ولا ننسى الكاتب الإيرانى صادق هدايت، خاصة روايته الدالة (البومة العمياء). كما عالج هذا المفهوم أيضاً كثير من الروائيين المصريين، ولعل شخصية «كمال عبد الجواد» فى (ثلاثية) نجيب محفوظ وشخصية «أنيس زكى» فى (ثرثرة فوق النيل) وغيرهما نماذج دالة على ذلك، وكذلك نجده فى أعمال محمد عوض عبد العال وبعض أعمال جمال الغيطانى، خاصة روايته الأخيرة (شطح المدينة)، ويوسف القعيد، خاصة روايته الأخيرة (بلد المحبوب) .. وغيرهم.

إلا أن الجديد فى أعمال عبد الفتاح رزق أن مصير الإنسان لا يتحقق بوصفه محصلة لتجربة حياتية محددة، أو نتيجة لنزوع سلوكى أو نفسى مباشر، وإنما باعتباره وضعاً مقدراً ومقرراً سلفاً، فغالباً ما تبدأ الرواية عنده بشخصياتها المهزومة بالفعل، ولا يبقى على الحدث الروائى إلا أن يوضح لنا كيف ستتصاعد هذه الوضعية إلى آفاقها الجديدة، و من ثم يصبح التصاعد الحدثى دائرياً فى الحقيقة، لأنه لا يعدو كونه تنويعة من تنويعات الأزمة الإنسانية، مثلما نجد فى روايات: (إسكندرية ٤٧) و(الجنة الملعونة) و(الوليمة)، وأكثر من ذلك أن تدور كل أحداث الرواية فى مستشفى للأمراض العقلية، أوعيادة للأمراض النفسية، ومن خلال هذه النتيجة الجاهزة تدور الأحداث لتعرف تداعياتها ودلالاتها، مثلما فى روايتى (يامولاى كما خلقتنى) و (اغتصاب أوراق مجهولة). وبذلك يصبح هذا المصير جزءا صميماً من الحقيقة الإنسانية لا ينفصل عنها. وبرغم أنه يطرح من خلال سياق سردى مضطرد ومعلل، فهو لا يشكل ذروة لهذا السرد أو خاتمة لأحداثه، وإنما يصبح هذا المصير ذاته بؤرة السرد وأداته الحدثية، فى الوقت نفسه ـ وسوف نفصل القول فى ذلك.

ـ ١

يبدأ منحنى أزمة الإنسان فى روايات عبد الفتاح رزق بتلامس أولى مع الواقع الإنسانى ـ الاجتماعى المصرى فيما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، فى رواية (إسكندرية٤٧)[٣]، حيث لا تخفى الرواية توجسها من العالم ولاتتوارى رؤيتها المأساوية له، وإنما تبرز ناصعة لاتخطئها الملاحظة، وإن كانت هذه الرؤية فى مراحلها الجنينية الأولى، قياساً بما سيلحقها من روايات. فبرغم النزوع الكفاحى الإيجابى لـ «بكر» بطل هذه الرواية، فالسياق السردى للحدث يبطل تماماً مفعول هذا المنحى. فأحداث الرواية تبدأ داخل قصر عالى الأسوار أشبه بالسجن منه إلى القصر، تلفه الأسرار وتحيط به الأساطير والحكايات المرعبة، وهوما يذكرنا للوهلة الأولى

برواية (القلعة) لكافكا. ولعلنا نلمح الدلالة التى تضفيها الجملة الأولى التى تبدأ بها الرواية، حيث جاءت على هيئة تساؤل، هو أقرب إلى التصديق والإقرار منه إلى التشكك حول الوضعية الأسطورية المرعبة لهذا القصر وما يحدث فيه: «هل هى حكاية حقيقية؟»، ثم نقرأ بعد ذلك ما يدور على ألسنة الأطفال الصغار الذين يلعبون بجوار سور القصر من الخارج: «هل التهم أصحاب القصر الطفل الذى قفز عبر أسواره ليحضر الكرة التى قذف بها أحدهم إلى داخله؟» وبرغم أن الرواية لاتجيب عن هذا التساؤل، فإنها نجحت فى إعدادنا نفسياً ـ عبر البرولوج الموحى الذى جاء على هيئة حوار بين الأطفال ـ للتعامل مع الواقع اللاإنسانى لسكانه، سواء كانوا سادة أو خدماً. فالسادة يرفلون فى النعيم والفساد وممارسة الظلم على خدمهم داخل القصر، إضافة إلى الضعفاء خارجه. بينما يعانى خدمهم مرارة الفقر وحياة الحيوانات وفظاظة سادتهم وتنكيلهم السادى بهم عند أول خطأ أو بادرة تذمر. حدث هذا لـ «زهران» والد «بكر» الذى شنقه السيد على أغصان شجرة زرعها زهران بيديه. وبرغم أن هذا الحدث لم يتم داخل الزمن الروائى، ولكن تستدعيه على الدوام ذاكرة بكر، فإنه يقوم ـ إلى جانب باقى الأوضاع البائسة والمظالم التى تقع على أسرة بكر ـ بدور المفجر للتحول الثورى عنده، حيث يلتحق بإحدى المنظمات اليسارية السرية لمقاومة المحتلين والأثرياء على قدم المساواة. وتنتهى أحداث الرواية وقد زج ببكر فى السجن هو ورفيقته، بينما أمه وأخواته البنات يبحثن عن مأوى وعمل بعد طردهن من القصر إثر القبض عليه. وبالرغم من الدلالة الاجتماعية المهمة التى تطرحها الرواية من حيث رصدها التناقض بين من يملكون ومن لا يملكون، ومقدار الظلم الواقع على الطرف الأخير، خاصة حينما تصل المفارقة الموحية بالظلم والنكران ذروتها بشنق «زهران» على شجرة من غرس يديه!! وبرغم الدلالة الخاصة التى يشعها اسم زهران، إذ يحيل إلى شهيد دنشواى الذى شنق من جراء مقاومته المحتلين، وهو ما يشى بروح وطنية ثورية تسعى الرواية إلى بثها، برغم ذلك لا يمكننا إغفال مجموعة من الشواهد التى تؤكد أن هذه الدلالات لا تمثل الرؤية الفنية التى تجرى حولها عملية «التبئير»[4] داخل الرواية. فبرغم التطور الذى يتم من حيث انتقال جماعة الخدم من وضع الاستكانة والاستسلام إلى وضع المقاومة والصراع ممثلة فى شخصية بكر، فإن المكان الروائى لا يتبدل كثيراً فى بداية الرواية عنه فى نهايتها، بل إنه فى النهاية يصبح أكثر وضوحاً فى دلالته المأساوية، فالقصر الذى هو أشبه بسجن يستبدل به فى النهاية سجن حقيقى يزج فيه ببكر ورفاقه الآخرين. وهو ما يوحى بالحركة المراوحة التى لاتجاوز الحالة البائسة نفسها، إن لم تزدها كثافة، يضاف إلى ذلك أن دخول بكر السجن لم يتم بسبب القبض عليه أثناء مظاهرة أو أثناء توزيع المنشورات مثلاً وله فى ذلك تجارب مليئة بالتوتر والهلع. ولكنه يتم بسبب وشاية قائد المجموعة به وبرفاقه!! وهو مايزيد الإحساس بعبثية الكفاح والنضال، فالضربة جاءت من حيث لا يمكن لأحد أن يتوقع أو يتصور، كما أنه لايمكن اتقاؤها أو تفاديها على أى نحو، وهو ما يؤكد الإحساس بقدرية الهزيمة، وأن أزمة بكر وهزيمته جزء من قدره الوجودى. يفاقم من هذا الإحساس المأساوى دلالة العنوان على صعيد الزمان: (إسكندرية ٤٧). فعام ١٩٤٧ عام كوارث وفواجع حقيقى، فهو عام الكوليرا الذى حصد فيه عدد هائل من المصريين، كما أنه عام تقسيم فلسطين على المستوى السياسى الذى تحاول الرواية أن تطرح أحداثها من خلاله وفى إطاره هذا ، غير أن هذا العام أيضاً عام انقسام الحركة اليسارية التى انتمى إليها بكر ووجد من خلالها طريق الخلاص، فأية سخرية أكثر من ذلك. وبرغم محاولة الرواية بث نهاية محملة بقدر من الأمل على طريقة النهاية السعيدة، بأن يتلقى بكر فى سجنه خبر إلغاء المحاكم المختلطة، وهو ما تم فعلاً عام ١٩٤٩ فتثور ذكرياته وآماله، فإنه كان قد خسر فعلياً كل شىء تقريباً

ولا يزال يراوح فى السجن ولا يزال ثأره جاثماً فوق صدره. ومن ثم تصبح الجملة الأخيرة محملة بدلالات كثيفة على أكثر من مستوى فى هذا الصدد: «الصمت.. والخواء .. والذكريات .. وعيون زهران المفتوحة.. فمتى يخرج من هنا.. متى؟» إن هذا المونولوج يؤكد ما ذهبنا إليه من تصور لتوحد المكان فى البداية والنهاية ، وعودة الروح إلى انتكاسها فى النهاية كما كانت فى البداية. فهل هى حكاية حقيقية؟ كما تقول الجملة الأولى فى بداية الرواية، أم أنها حالة المعاناة الوجودية القدرية التى كتب على الإنسان ـ سيزيف العصر الحديث ـ أن يقاسيها بمقتضى كينونته الإنسانية؟

٢ ـ

تتفاقم هذه الأسئلة وتتصاعد حدتها وتتكثف دلالتها بصورة أكثر إيحاءً فى رواية (الجنة والملعون)(٥)، حيث نلاحظ انتقالة أسلوبية ـ فنية وفكرية واضحة، أبرز مظاهرها التخلى عن ضمير الغائب الذى يتحدث به الراوى معلقا على أحداث العمل، بينما هو منفصل عنه، لنجد هنا ضمير المتكلم، الذى يعنى الانتقال من الرصد الموضوعى والرؤية المحايدة للعالم والشخصيات، إلى الذاتية والرؤية التى تنطلق من العالم الداخلى للذات الروائية، وهو ما يعنى أننا قد أصبحنا داخل منطقة أقرب إلى تداعى الرؤى والانطلاق غير المحدود للخيال. وتلك أولى أشكال الانفصال عن العالم الخارجى وعدم التقيد بمنطقه أو مكوناته «إما يأسا منه أو استغناء عنه»(٦) كما تقول الناقدة المجرية هـ . ساس أنا ماريا H.. Zäsz Anna Maria ؛ حيث لا تجد الشخصية هنا ملاذا من عذاباتها وآلامها إلا بأن تخلق لنفسها عالما خياليا تحقق فيه كينونتها المهدرة وطموحاتها المجهضة. غير أنه حتى فى هذه الحالة لا ينجح بطل عبد الفتاح رزق فى تجاوز بؤسه الأرضى المادى، فيطرد من جنة الخيال، ليعود «ملعونا» كما بدأ من أيام آدم الذى خرج من الجنة ـ حسب القصة الدينية.

وبرغم الاستطراد والتطويل الذى أدى إلى قدر من الترهل فى هذه الرواية، وهو الأمر الذى نتج فى ظنى عن أنها كتبت فى الوقت نفسه الذى كانت تنشر فيه أجزاؤها مسلسلة فى مجلة «صباح الخير»، فقد وضعت هذه الرواية أيدينا على تنويعة أخرى من تنويعات العذاب الإنسانى، الذى يستمد أسبابه الرئيسية من التكوين الروحى الإنسانى الطامح بالطبيعة من جانب، وكذلك من قسوة الواقع المادى الذى يسحق هذا الطموح بعنف بالغ ومن هنا تبرز أمامنا شخصية «صابر» البطل الذى يشى اسمه بمقدار بؤسه الممتد فى القدم والذى لا أتصور أنه قد وضع بالمصادفة، إنه موظف بسيط يعانى الاحتقار والفقر وانكسار الأحلام، إلا أنه ـ حسب السياق الروائى ـ يتلقى دعوة للذهاب إلى منزل فى شارع يسمى «شارع الفردوس» والدلالة واضحة تماماً، إنها الجنة التى يحدها عالم من الجمال الخالص والمتعة الحقيقية التى تلبى احتياجاته الجسدية والروحية والعقلية كافة. وبرغم رومانسية الجانب العقلى المتمثل فى الفتاة التى أسماها «حكمة»، بما لا يتناسب مع احتياجات عالمنا المعاصر، فإنها كانت كافية لإكمال جوانب المتعة والجمال المختلفة التى أحاطت ببطلنا وأدت إلى نجاحه المبهر فى عمله وحياته الواقعية، غير أنه لم يقنع بكل ذلك وأراد أن يكون رئيساً للمكان وأصحابه، مما أفسد اللعبة كلها، ومن ثم عاد ملعوناً من حيث أتى.

إن هذه الرحلة الخيالية ـ برغم أنها تستمد بعض عناصرها من أعمال كلاسيكية مثل: (الفردوس المفقود) لميلتون و(يوتوبيا) توماس مور ورحلات روبنسون كروزو ـ تحمل كذلك ملامح محلية، قومية وطبقية واضحة فبطلها كما تصور الرواية، يحمل صفات الموظف المصرى الذى يطرح هنا بوصفه نموذجاً للإنسان بصفة عامة، حيث ما إن تتوفر فى يده السلطة حتى تتحرك فيه شهوة السيادة والسيطرة على الأدنى منه، وهم بدورهم يقابلون سيطرته باستكانة شبيهة، ريثما يحصلون على

السلطة وهكذا دواليك؛ وهو الأمر الذى يجعل صابر يتشبث باستكمال هذه السيادة فى عالمه الخيالى، فتكون نهايته ونهاية عالمه معاً. بذلك يخطو عبد الفتاح رزق خطوة أبعد مما طرحه فى روايته السابقة، فى مجال بحثه فى أزمة الإنسان. فإذا كانت أزمة بطل (إسكندرية ٤٧) ناجمة عن وقوعه ضحية لطموحه فى التحرر فى مواجهة قوة عاتية لاقبل له بها، فإن أزمة «صابر» هنا ناجمة ـ إلى جانب ذلك ـ عن نقص وتشوه أخلاقى وروحى مركب فى تكوينه، ومن ثم يصبح بؤسه غير مستحق «للشفقة والعطف» اللذين يتولدان تلقائياً فى الرواية السابقة التى تحمل ملامح تراجيدية واضحة، إننا نحصل هنا على هجائية ساخرة من الإنسان ومن ضعفه الروحى، بما يجعلها تحكم عليه ـ حسب الرؤية الميتافيزيقية التى تستعيرها ـ بأبدية المعاناة والعذاب. وعلى ذلك، فإن هزيمة البطل وإدانته هنا إنما هى هزيمة وإدانة للنوع الإنسانى بأكمله، تدلل الرواية على ذلك بالمشهد الأخير الذى يبرز الذات التى تضخمت بأوهام السيادة والتفوق عند البطل حين يقول:

«أطرق الباب بكلتا يدى..
يظل الباب موصداً فى وجهى دون مجيب..
أنادى .. أصيح .. أصرخ .
أنا أستاذ الكل.. أنا رئيس مجلس إدارتكم..
أبشروا (...) لماذا لا تفتحون» .. إلخ.

ـ ٣

تتواصل هذه الرؤية وتتسع دائرتها فى رواية (الوليمة)[٧] . فبدلاً من فرد واحد يحتل مساحة الضوء البؤرية، كما فى الروايتين السابقتين، إذا بنا أمام بانوراما واسعة تشمل قطاعاً اجتماعياً بأكمله. يتبدى ذلك من خلال مشاهد متقاطعة ومتقطعة بما يشبه المونتاج السينمائى، بما يتيح الإطلال على عوالم بالغة الغنى لكل شخصية وعوالمها الداخلية وأحلامها وتداعياتها المعنوية ـ الروحية والفكرية الخاصة، وتقاطعاتها مع الشخصيات الأخرى، كل ذلك فى بناء روائى معقد ومحكم حقيقة. يتمثل هذا القطاع الاجتماعى فى أسرة من الطبقة الجديدة الانفتاحية الصاعدة، التى استطاعت تأمين الاحتياجات المادية لأبنائها، ولكنها أبداً لم تستطع تلبية احتياجاتهم الروحية، فأخذوا جميعاً فى التخبط والدوران حول الذات. فهناك الأب الذى بدأ راتقاً للأحذية فى أحد أحياء القاهرة الشعبية، ثم أصبح مليونيراً «يمتلك نصف القاهرة»، والآن يدور وراء الجميلات والعشيقات من القاهرة إلى الإسكندرية إلى بيروت. وهناك الأم التى كانت تحب شخصاً آخر أكثر احتراماً ولكنها لم تنله فأصبح عليها أن تعانى من خيانات زوجها وفراغها الروحى والمادى، فأخذت تعوض كل ذلك بحلقات الزار والاختلاء بخطابات حبيبها السابق، والابن المهندس الذى يطلق زوجه بعد خياناته المتكررة لها، وتكون كل مشكلته بعد ذلك هى كيفية استعادتها بعد أن ارتبطت بآخر، ثم هناك الابنة الأولى طالبة الحقوق التى لا تعرف ماذا تريد من عالمها بالضبط، كل ما تدريه هو أنها تتقلب بين أحضان أصدقائها الذين يشاركونها الانحطاط والضياع. ثم هناك الابن الثانى طالب الطب، وهو الوحيد الذى يعى مقدار الكارثة التى حاقت بأسرته وعالمه وطبقته فيهرب إلى قراءة التاريخ، ولكنه ـ للمفارقة ـ لا يقرأ إلا حكايات الظلم والقتل والعنف والخيانة، التى تعد معادلاً ـ من نوع ما ـ لما يحدث فى عالمنا المعاصر، فيقرر الهرب إلى منزل جدته فى هذا الحى الشعبى الذى لا يزال يحتفظ ببعض من أصالته وتماسكه. وهذا الهرب متسق تماماً مع هروبه إلى كتب التاريخ، فهل تنطبق كوارث التاريخ التى يقرأها، من حيث الدلالة، على حقيقة الحى الشعبى فيصبح هروبه عبثياً؟ إن الرواية بذلك تقيم تقابلاً بين عالمين نقيضين، عالم ينتمى إليه أفراد هذه الأسرة بأصولهم الشعبية وعالم يتمسحون به ويتعلقون بأذياله، فهل سيستطيعون المواءمة بينهما. إن فشلهم فى ذلك هو الذى ستترتب عليه الحالة العدمية والتمزق الروحى الذى

ألم بهذه الأسرة، هذه الحالة العدمية تمثلها أصدق تمثيل الابنة الصغرى، طالبة طب الأسنان (نورا)، التى تعد محصلة لكل إحباطات وتفاهات هذا العالم. فهى لا تجد لها دوراً إلا التعليق على أحداثه وكوارثه، وربما التشفى فيه. وهى شخصية ليس لها عالم داخلى فحياتها خالية من الطموح أو الألم أو السعادة، كل آلامها وسعادتها - إن وجدت - تأتى من خلال ما يحدث للآخرين، إنها المعلق المحايد بارد الأعصاب الذى يرصد العالم دون أن يكون له دور مباشر فى صنع أحداثه أو الانفعال بها حتى، فقد انفرد الآخرون بالفاعلية التى كانت كافية لأن تملأ حكاياتها وأحداثها المثيرة كل فراغ حياتها، فإذا بها تتعطل لديها ملكة الفعل والقدرة على الحلم والطموح، خاصة أنها قد شهدت النهايات المحبطة لأحلام كل المحيطين بها، وعلى الوجه الأخص والدتها التى تعد نموذجاً مجسداً للفشل والألم، وبقدر عمق ارتباطها بأمها يتعمق لديها الإحساس بالعبث والعدم. إن هذا التكوين الإنسانى الشائه، إذن، هو ناتج عدم الاستواء الروحى والفقر المعنوى وشبح الفشل الذى يطارد كل المحيطين بها. تقول فى مونولوجها - الذى جسدته على هيئة مذكرات - فى نهاية الرواية:

«نورا تذكرت نفسها أخيراً، ولكن ما المانع وكل واحدة لها حكاية. أخاف أن أتعلق بوهم فينتهى بى الحال إلى «أم كرم» (تقصد صاحبة حلقة الزار التى ترتادها أمها) وإلى دفوف وأناشيد زينهم (حيث يقع الزار)، «ضحكوا عليكى يا عبيطة» فليضحك من يشاء يا سامية [أختها الكبرى]، أنا نفسى أضحك.

هل يستطيع أحد أن يخبرنى حقيقة الفرق بين الضحك والبكاء؟!».

هذه الحالة العدمية إذن هى محصلة التجربة الروائية التى يسوقها كاتبنا، وهو بذلك يواصل تطبيق نظرته لإنسان عصرنا الضائع العاجز عن تحقيق حلم الفضيلة.

بيد أن الفارق الرئيسى الذى يجعل هذه الرواية مختلفة عن الروايتين السابقتين - واللاحقتين كما سنرى - هو أنه يعلل هذه النظرة ويسببها بوضعية وظروف اجتماعية محددة، هى شهوة التملك المصاحبة للانتقال الطبقى الفجائى من وضع ما دون حد الكفاف إلى قمة الثروة والنفوذ. نجد شهوة التملك تلك تأخذ طابعاً مرضياً لدى عميد هذه الأسرة الذى لا يكف عن مغامراته العاطفية فى عالم النساء، جنباً إلى جنب مع مغامراته فى سوق المال والأعمال، فالمرأة بالنسبة له - كما تقول الرواية: «مثل سيارته وهو مثل حقيبة يدها». فهو يستمتع بها ويمتلكها ولا يجد غضاضة فى استبدالها كلما وقعت عيناه على الأجمل، تماماً كما يصنع هذا مع سيارة أو صفقة أو عملية تجارية. وهو يمارس ذلك مع زوجه بالقدر نفسه الذى يمارسه مع عشيقته «وصال» - الفنانة المغمورة التى تطمح فى الإفادة من أمواله فى أن تكون بطلة فى أحد الأفلام. ومن ثم تتسرب هذه الحالة إلى باقى أفراد الأسرة، بتنويعات مختلفة. الغريب أن انحرافات كل منهم يعلم بها الجميع ويتواطأ عليها الجميع كذلك، فيغلف الزيف كل شىء ويتعامل كل مع الآخر على أساس قاعدة - ما أسمته الرواية - «المستور المكشوف أو المكشوف المستور»:

«إلى هذا الحد يتقنون اللعبة بكل أبعادها، المهم أن يظل الأب أباً وتظل الأم أماً، وأن تكتمل صورة الأسرة فى برواز ذهبى يخطف عيون الناس، ويشغلهم البريق عن التأمل - ولو للحظة قصيرة - فى التفاصيل الحقيقية للصورة، وحتى لا يتعرفوا على بشاعة أن كل واحد منهم ليس هو حقيقة هذا الذى يبتسم، وليست حقيقة تلك التى تحيط بيدها فى حنان كتف الواقف بجوارها».

تقـيم الرواية تقـابلاً بين عـالمين مـتـوازيين ومتجابهين، فى آن، عالم البراءة والنقاء المتمثل فى الحى الشعبى الفقير ومنزل الجدة المتمسكة بالأصالة وطهارة الزمن القديم، والتى لا تنى تعبر عن رفضها لمسلك ابنها وأسرته وعالمه، عالم البراءة هذا، فى مواجهة عالم الثروة والانفلات الأعمى لشهوة التملك التى تنفلت معها كافة الشهوات المدمرة. هذا التقابل بقدر ما يعنى إدانة هذا العالم الأخير، يخلق أيضاً مجالاً لتمجيد الانسحاب والهروب وليس المواجهة والتغيير. إن «حمادة» طالب الطب، لا يتفوه بكلمة احتجاج واحدة مع أى من أفراد أسرته، ولم يحاول كشف الوئام الزائف الذى يغلف حياتهم وعلاقاتهم، وهو بذلك يلتقى معهم فى أن يخلق شرنقته الخاصة حول نفسه، وينسحب من عالمهم بمفرده، الفارق الوحيد بينه وبينهم، هو أن نزوعه الاعتزالى وخروجه من المنزل الذى يشبه خروج سكان البدروم فى مسرحية (الناس اللى تحت) لنعمان عاشور، وخروج نورا فى مسرحية (بيت الدمية) لإبسن) يكشف مقدار ما وصل إليه تعفنهم وزيف حياتهم، لذلك تتخلق ضده كراهية دفينة لم تفصح عنها الرواية مباشرة، بل إن الجميع يحبونه ويخصونه بإعزاز ظاهر، فقط نعرف ذلك من الحلم الذى رأته الأخت الكبرى (سامية) والذى جاء منه عنوان الرواية (الوليمة):

«لم تكن تدرك أنها تحلم .. كانت الأم تدعوهم جميعاً إلى العشاء . لم تر أمها أبداً كما رأتها فى تلك اللحظات كانت قد استطالت وأصبحت تقرب أباها فى الطول وكانت تمسك فى يدها اليمنى سكيناً كبيرة من النوع الذى لا يصلح إلا للذبح. أما أبوها فكان يبدو وكأنه فقد أناقته ورقته وتحول إلى إنسان آخر تبرق عيناه وتنغرس أنيابه فى شفته السفلى (....) فور أن تم استبعاد الغطاء الضخم ظهر العشاء عبارة عن جسم آدمى مشوى منزوع اليدين والساقين ولكنه غير منزوع الرأس. تفرست فى الوجه ، ضمرت ملامحه من أثر الشواء وعرفت على الفور أنه وجه أخيها «حمادة».

وكانت «وليمة» كبيرة أكل منها الجميع دون استثناء بتلذذ. وترى (سامية) فى حلم آخر أن الجميع قد نصبوا محكمة لمحاكمتها عن ما اقترفته، فإذا بها تتساءل: «أين (حمادة) ؟ هل هو المجنى عليه هذه المرة أيضاً؟».

إن (حمادة) طالب الطب، إذن، هو الرمز المفارق لما عليه هؤلاء من خسة وبشاعة وتورط فى الأوحال، فهو النقيض، وهو لذلك مكروه حتى وإن بدا غير ذلك. ومن ثم كان عليه أن ينسحب. ولكنه انسحاب الفئران قبل أن تغرق السفينة، كما أنه انسحاب إلى عالم أكثر غربة عنه، فهو يكاد ـ كما تقول الرواية ـ «يرجع به مئات السنين إلى الوراء»، من حيث تخلف الحى واكتظاظه، حتى إنه تردد فى استكمال مشروعه بالانتقال إليه، إلا أنه كان قد اتخذ قراره «ولابد أن يمضى فيه حتى النهاية» كما تقول الرواية. إن هذا يعنى أنه يمكن أن يكون قد تورط فى هذا الاختيار، وأنه كالمستجير من الرمضاء بالنار، كما أشرت، فهذا الحى القديم هو سليل هذا الزمن الذى يقرأ عنه فى كتب «ابن إياس» و«ابن تغرى بردى» .. إلخ. وهو زمن انحطاط حقيقى ملىء بالمظالم والنكسات والتخلف، فهو إذن محاصر وعليه أن يختار بين شيئين . يمكننا إذن أن نقول إن تلك هى وضعية الإنسان الأمثل الذى تطرحه الرواية وتلك هى رؤيته للعالم.

إن هذه الرؤية العدمية تنسحب أيضاً على (سامية) طالبة الحقوق الباحثة عن الحب والحرية، ولكنها، أبداً، لا تحصل إلاعلى الخسران والنكال، إنها رجيمة ومدانة من الجميع، حتى الذين يمارسون انحرافاتها، مما يجعلها تحيا فى كابوس دائم مزعج وأحلام مليئة بالشهوة

والعنف والدم، مما يجعلها على مشارف الجنون، وليست مصادفة أنها تتصور نفسها دائماً جسداً بلا رأس.

هكذا تكتمل دائرة البؤس المصاحب للثروة والرفاه المادى حول هذه الأسرة، فهل هناك ارتباط شرطى بين هذين العنصرين داخل الرواية؟ إن الارتباط بينهما ليس ارتباط سبب بنتيجته، ولكن ارتباط العامل المرجّح بمرجوحه، فالظلم والقهر والأنانية وشهوة التملك قديمة وقارة فى نفس الإنسان حسب الرواية وما تورده من المقتطفات التى أشرت إليها، أما الثروة فهى ، فقط، قد تثير هذه النوازع وتجعلها تستشرى بما يجعلها مدمرة لأصحابها خاصة حين يفتقرون إلى قدر كاف من النبل.

وبرغم أن الرواية لا تتحدث حتى نهايتها عن كوارث ذات بال، إلا أننا نستطيع أن نتنبأ بمصير هؤلاء البشر وأن نتعاطف مع هذا المصير، برغم كل شيء.

٤ـ

فى الروايتين التاليتين (يا مولاى كما خلقتنى)[٨] و(اغتصاب أوراق مجهولة)[٩] يصل هذا الانهيار إلى أقصى مداه، إلى الجنون الحقيقى، وذلك بعد أن وصل التناقض بين الفرد والمجتمع إلى نقطة فاصلة لم يعد من الممكن تسويتها أو التراجع عنها.

وهنا نرانا قد عدنا مرة أخرى إلى ضمير المتكلم، حيث الرواية عبارة عن مونولوج واحد طويل تسرد فيه الشخصية، بلغة حالتها، صيرورة وضعها وتحولاته الحدثية والروحية؛ وهو ما يجعلنا نحصل على وثيقة بالغة الصدق والأصالة، تنطق بلسان البطل ـ الحالة، الذى أصبح يرى العالم كله فى داخله وليس خارجه، وما الخارج إلا مثير لهذا العالم الداخلى الذى استأثر وحده بالأهمية والفاعلية. هذا فى الوقت الذى انحصر فيه المكان فى عيادة للأمراض العصبية أو مستشفى للأمرض العقلية، مما يؤدى إلى ازدواج الحصار المضروب حول الشخصية، مابين حصار روحى ومعنوى وحصار مكانى، وهو ما يجعلها أكثر إحساساً بالمعاناة، ومن ثم أكثر حدة فى تناولها وتفاعلها مع الحدث، ولكنها إلى جانب ذلك أكثر مدعاة للتعاطف لأنها بالفعل والنتيجة تمثل نموذجاً واضحاً لحالة سيزيفية كتب عليها أن تعانى للأبد تحت وطأة عالم قاس، كالقدر الأعمى لا يرحم،فيصبح الملاذ كابوس الخيال الذى لا ينى يجدد غربته ويفاقم آلامه.

نرى هذا المضمون فى رواية (يا مولاى كما خلقتنى) التى يجسد عنوانها المصير الذى آل إليه إنسانها، فقد خسر كل شيء بعد أن كان حائزاً كل شيء . اللقب العلمى والاسم الرنان فى عالم الطب النفسى والعيادة والمنزل والزوجة والأبناء.. إلخ، فإذا به هو نفسه مريض نفسياً، لا يمتلك شيئاً، وبعد أن كان يأمر فيطاع أصبح يؤمر وعليه أن يطيع وإلا «فالحقنة» ماثلة. إن المفارقة الكامنة فى هذه الوضعية هى نفسها مفتاح الدخول إلى عالم الرواية. تبدأ مأساة (الدكتور نظمى) بأن تطلب زوجه الطلاق بعد خمس فتيات جميلات أنجبهن زواجهما الذى دام خمسة وعشرين عاماً، والقضية ليست فى ذلك تحديداً، ولكن فى أن من اختارته ليكون زوجاً لها إنما هو شخص جاهل من أغنياء الانفتاح والسوق الحرة يسمى (الدكش)، حيث يلهب خيال الجميع بسيارته الفارهة وأمواله وهداياه الباذخة، وهو ما يجعل (الدكتور نظمى) يشعر بإهانة حقيقية، ثم تتوالى الكوارث، حيث يتحول فجأة من فاعل فى حياته وحياة الآخرين إلى مفعول به، بعد أن فقد توازنه النفسى: يتولى (الدكش) تزويج بناته هو الواحدة تلو الأخرى حسب مقاييسه ويتصرف معهن وكأنه قد امتلك مصائرهن وأصبح مسؤولاً عنهن، حتى إنه ذهب مع صغرى البنات إلى المدرسة عندما طلبوا حضور ولى أمرها. إن (الدكش) يسد عليه كل منافذ الحياة

ويحاصره فى كل مكان، حتى إن زوجه وبناته أخذن يتحدثن بلسان (الدكش) ويستخدمن مفرداته: «الفلوس، البوتيكات، حسابات البنوك، المكسب، .. إلخ، مثل أن تقول الزوجة (السابقة):

«كنت فاكرة إن السوق ده حاجة سهلة، لكن ياه كله عايز ياكل كله .. فين وفين لما عرفت آكل أنا كمان. تفتكر أنا رصيدى كام فى البنك دلوقتى؟ موش حتصدق .. هو يعنى موش أرانب كتيرة .. لكن أهو شوية أرانب.. وحاقولك حاجة تفرحك .. كل بنت من البنات لها حساب فى البنك دلوقتى..».

إن ما يؤلم (الدكتور نظمى) حقيقة هو أن هذا (الدكش) قد استطاع ـ خلال فترة قصيرة ـ أن يخترق عالمه وأن يؤثر فى كل من التقى بهم من أسرته والمحيطين به، فى حين فشل هو طول عمر بأكمله أن يرسى داخلهم ما يجعلهم يصمدون أمام عالم «الدكش» بمغرياته، حيث استطاع تحويلهم من بشر إلى أن يكونوا مجرد «فم أوسع من فم التمساح لالتهام كل شئ .. كل شئ!» حسبما يصور «الدكتور نظمى». وتتفاقم أزمته أكثر عندما يتصور أن «الدكش» يتمدد ويتوسع ليبتلع الوطن بأكمله .. «الدكش يسد علىّ كل الطرق .. خريطة مصر أصبحت مزدحمة بالمدن التى تحمل اسمه.. تعالى انظرى معى إلى الخريطة. دققى فى الدوائر الحمراء بين بورسعيد والقاهرة.»

إن شخصية الدكش بهذا التصوير قد تكون مشابهة من حيث التكوين والدلالة لشخصية (مصطفى سالم) فى (الوليمة)، إلا أن الفارق هو أن زاوية الرؤية لكل منهما مختلفة، (فالدكش) يبرز رمزاً لكل عناصر القبح والتشوه المادى والأخلاقى الذى انتاب المجتمع المصرى، حين سيطر جهلاؤه وأفاقوه على ثروته، فكان الضحية هم مثقفوه وشرفاؤه.

من هنا يمكن أن تكون الرواية محملة بدلالة اجتماعية واضحة، إلا أن مسلك البطل تجاه مايحيق به هو الذى يدعو إلى التأمل: فهو يتصور الأوضاع القائمة فى إطار سيريالى متوافق تماما مع حالته التعيسة الرمادية، فهناك المدينة التى تختفى منها الجدران ومن شوارعها الأرصفة، وحتى الشوارع نفسها فهى بدون أرضية لسير السيارات.. فكل شىء مقلوب ولا معقول.. وهو يتوقع لذلك أن يداهم الزلزال هذا العالم:

«أحس بنفس إحساس الكلاب إن الزلزال وشيك الوقوع.. سيموت كل الناس كما ستموت الكلاب.. القطط وحدها ستكون قادرة على البقاء.. لا لأنها بسبعة أرواح.. ولكن لأن الذى سيحدث هو من تدبير القطط.. يجب أن يسارع الكل بمغادرة تلك المدينة قبل أن تنتصر القطط».

إن القطط كما هو واضح هى الرمز الذى قرر أن يرمز به للدكش وربما قصد استعارة عبارة «القطط السمان» التى كانت شائعة أواخر الستينيات، على أية حال فالعلاقة قائمة، وهى أن من يدبر هلاك هذا المجتمع إنما هو واقع فى خصومة شخصية مع (الدكتور نظمى)و من ثم حقت علية لعنته ومقاومته ليس من أجله فقط ولكن أيضا من أجل مايؤمن به وينتمى إليه، إلا أن الغريب أن طابع المقاومة هنا سلبى و هروبى تماماً، فأمله الوحيد فى الانسحاب من المدينة وليس مقاومة القطط أو إبادتها، وهو ما يذكرنا بمسلك (حماده) طالب الطب فى رواية (الوليمة)، فالرؤية متسقة تماماً من كليهما. ويتضح هذا النزوع الهروبى المتعالى فى حلم (الدكتور نظمى)الذى يتصور أنه سيخلصه من هذا الكابوس الفظيع..

«لا أتطلع إلى «يوتوبيا» أضع لها كل المقاييس وأبعد عنها الشياطين والأشرار والمعتزين بالأنياب .. ضرورة هؤلاء تأتى قبل

ضـرورة أن يكون كل شىء على مـا يرام .. تمام .. فليس أخطر من خداع النفس.. آه .. كل ما أريده هو أن أصعد جبلاً عالياً يطل على كل ما فى «الغابة» (...) لن أكترث أن يسـدل الظلام سـتـائره على كل المعـالم .. تكفـينى تلك الأضـواء المتناثرة لأقـول هنا حكاية .. وهنا حكاية .. على طريقـة هنا مقص وهنا مقص .. وفى النهار .. فى ضوء الشمس .. سأرى الجميع .. سأرى الملائكة وهى تتهادى بكل البراءة .. فليفعل كل من يدب على الأرض ما يريد .. يكذب .. يزور.. يختلس (...) فأنا أراه من فوق الجبل مجرد حمل وديع لا تعنينى أسراره وفضائحه».

وهكذا، فالتخلص من المأساة هو التعالى عليهـا فتصغر ويقل شأنها. إننا لا نتعامل مع هذا القول على أنه مجرد هذيان أحد المجانين، ولكن على أنه نزوع إنسانى فى مواجهة تحد مصيرى يستهدف وجوده الشخصى المادى والمعنوى. لذلك نجد أنه نوع من اليأس الشديد والعجز عن المواجهة والمقاومة.. انظر إليه وهو يواصل: «أنا لا أهرب من فضلكم. كل الحكاية أن ما أعرفه عنكم فظيع .. فظيع .. وما عرفته منكم أكثر فظاعة..». إن هذا الانسحاب والهرب إلى جانب ذلك، هو أيضاً بحث عن الحرية المفتـقـدة والذات المهـدرة فى عـالم أصبح يبغضه.

٥ -

على نحو مماثل وربما أكثر إيجابية جاءت بطلة رواية (اغتصاب أوراق مجهولة). إنها هى الأخرى ضحية لواقع ظالم لا يرحم ولا يتنازل عن أن يسـحق إنسـانه حتى يفـقـد ذاته، ولكن هذا الواقع ليس مـجرد الواقع الاجتماعى الذى يتميز بقسماته الطبقية الموضوعية الواضحة، إنه هنا واقع الإنسان بما هو كذلك، (وهو ما يجعلنا نتذكر ما قلناه عن رواية «الجنة والملعون»)، من حيث هو ظالم بطبيعته وقاس بتكوينه، فلا يبقى أمام ضعافه إلا الجريمة أو الجنون. وقد نلمح هذا فى بطلتنا مدرسة الفلسفة وعلم النفس (ليست مصادفة أنها تشترك فى ذلك مع الدكتور نظمى) التى تقوم بتدوين تجربتها كتابة بطريقة سرية، ومن ثم أصبحت لدينا هذه السيرة. حيث تكونت لدينا .. من خلال تقاطع علاقات بطلتها مع الآخرين.. بانوراما حقيقية لمأساة إنسان هذا العالم، البـاحث عن حريتـه حتى وإن كلفـه ذلك أن يفـقـد كينونته. لقد نشأت فى بيئة فقيرة، توفى أبوها وتزوجت أمها من رجل كالحيوان، وبذلك انفتح باب الجحيم ولم يغلق، أحبت فى صباها وأخفق حبها، وعندما تزوجت فى شبابها لم تجد إلاحيواناً أسود لايمتلك إلا عضلات (فهو مدرس للتربية الرياضية)، إنه كابوس الواقع الذى لم تقو على احتماله، وعندما ولدت منه جاء طفلها أسود مثله، فقتلته، وهى طوال الرواية تنكر ذلك وتداوم السؤال عن طفلها. إن أزمتـهـا الحقـيقـيـة فى ذكـائهـا الحاد وشعورها المرهف، وهو ما جعل إحساسها بالظلم والقبح والوحشية مضاعفاً، وعندما قتلت طفلها كانت بذلك تقطع آخر خيط يصلها بهذا العالم، فلم تعد تقوى على الحياة فى إطاره. تقول لصديقتها التى تدفعها إلى الهرب من المصحة: «الهرب لن يحل المشكلة العالم فى الخارج كله وحـوش». وهى لذلك تخلصت من العـالم كـمـا حـاول (الدكـتـور نظمى)، ولكن دون تعـال عليـه، بل بإشفاق ورثاء له، وهى لذلك تحاول فهم أسباب مأساته وإمكان حلها على طريقتها وحسب منطقها الخاص، إن أزمة بلادنا أنها تقع فى أفريقـيا المتـخلفة (نلاحظ أن زوجها وطفلها كان لون وجهيهما أسود) ولذلك يحتوى مجتمعنا كل هذه الوحشية والبدائية، وقد آن لمصر أن تنهض، وهى لذلك تضع مشروعاً كالذى وضعه الدكتور نظمى، مع اختـلاف جوهرى، هو أن مـشروعـهـا ليس هروبيـاً، بل إيجـابيـاً فـعـالاً: «سـتـتـرك المملكة الوادى المهـتـرئ لتنطلق إلى الأطراف .. إلى قـمـم الجـبـال

الشرقية، ابتداء من المقطم وحتى برنيس .. وإلى جوف البحرين الأحمر والأبيض» .. إلخ. ومن هنا تبرز أزمتها باعتبارها الإنسان المثقف المغترب الذى يواصل برغم ذلك الحلم بعالم أفضل ـ وذلك بخلاف هامشية الدكتور نظمى بطل (يا مولاى كما خلقتنى) ـ تتحقق فيه الحرية، حتى وإن كان ذلك عن طريق الجنون، فالجنون، هنا تحديداً، حرية وإن كانت على نحو آخر.

٦ـ

هكذا تكتمل ملامح أزمة الإنسان فى روايات عبد الفتاح رزق وتتعدد بمقدار تعدد مناخ وأوضاع الوجود الإنسانى، حيث تمنحنا مجتمعة ـ رؤية قاتمة مأسوية للعالم، تحتل بنية «الإخفاق»[١٠] بؤرتها وتهيمن على بناها الدلالية الأخرى، من حيث كونها «بنية مركزية دالة»[١١]. وهو ما يعكس موقفاً فنياً رافضاً للواقع ومغتربا عنه وعاجزا عن تغييره فى الوقت نفسه. وهذا ما يفسر لنا هيمنة الرموز والموتيفات المغلقة والمحبطة التى تسهم فى بلورة بنية الإخفاق تلك.

لذلك، فإن روايات عبدالفتاح رزق لا تقدم شخصية بطولية من أى نوع، وفيما عدا بطل رواية (إسكندرية ٤٧) فأبطاله لا يقاتلون ـ ثم ينهزمون أو ينتصرون، وإنما هم مستلبون مغتربون منذ البدء، لذلك فإن تعاطفنا معهم لا يتم إلا على صعيد أنهم يمثلون الوضع الإنسانى الذى ينتظم إنسان مجتمعات هذا العصر. إلى جانب ذلك، فإننا نلاحظ أن هؤلاء الأبطال ليسوا عاديين من ناحية التركيب الوجدانى والروحى، وإنما يتميزون بوجدان بالغ الحساسية والرهافة لذلك كان وقع الأزمة عليهم ماحقاً، بلغ فى ذراه القصوى مرحلة الجنون.

بيد أن موقف عبدالفتاح رزق من إنسانه يبدو على قدر من التناقض، فهو حينا يبدو متعاطفا معه مبررا لأزمته ومتفهما لمبررات سقوطه، وحينا آخر يبدو هازئا منه ساخطا عليه، ولذلك لم تتسق رؤيته للجوهر الإنسانى، بقدر اتساق رؤيته فى موقفه من العالم وعوامل الإحباط فيه.

فى النهاية، فإنه لا يمكن إغفال المستوى الفنى الرفيع ـ باستثناء بعض الهنات فى رواية (الجنة والملعون) ـ الذى جاءت عليه أعمال هذا الروائى المبدع، حيث أفاد من كل إمكانات الجنس الروائى ووظفها جميعا بما جعل أعماله نموذجا حقا لتطور الرواية المصرية المعاصرة.

الهوامش :

(١) جورج لوكاتش، **التاريخ والوعى الطبقى**، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص٨٠ وما بعدها.

(٢) جورج لوكاتش، **تاريخ تطور الدراما الحديثة**، بودابست، ١٩١١ الجزء الأول ص٣١ (بالمجرية)

Lukás György, Amodern dráma Fejiòèdèsenk torténete, Bp. 1911 I, 31.

(٣) كتبت فى ١٩٦٥ وصدرت مع أربع روايات قصيرة ضمن سلسلة روايات الهلال عدد ٢٤٧، يوليو ١٩٨٤.

(٤) حول مصطلح «التبئير» انظر: سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائى** (الزمن ـ السرد ـ التبئير)، المركز الثقافى العربى، بيروت ، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

(٥) نشرت هذه الرواية مسلسلة فى مجلة (صباح الخير) بين عامى ١٩٧٨و ١٩٧٩، ثم صدرت فى كتاب ضمن سلسلة «مكتبة روز اليوسف» عام ١٩٨٢.

(٦) هـ. ساس أنا ماريا، **أعلام الرواية الحديثة** ، ط ٣، بودابست، ١٩٨٧، ٢٠ (بالمجرية)

H. Szaàz Anna Maria, Amodern regèny mesterei,Bp. 1987,20.

(٧) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

(٨) صدرت عن «روايات الهلال» أكتوبر ١٩٨٩.

(٩) صدرت عن «كتاب اليوم»، ١٩٨٩.

(١٠) لمزيد من التفصيل حول مفهوم بنية الإخفاق. انظر:
فاضل تامر، **مدارات نقدية فى إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ ص ٣٤٢.

(١١) حول مفهوم البنية الدالة انظر:
البنيوية التكوينية والنقد الأدبى، مجموعة كتاب، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦.

فصول
مجلة النقد الأدبى

◆ فى العدد القادم :

- الحكايات التركية وألف ليلة	برتيف بوراتاف
- ألف ليلة ورؤية العالم عند بورخيس	ابتهال يونس
- مترجمو ألف ليلة	خورخى بورخس
- ألف ليلة أو الكلمة الحبيسة	جمال بن شيخ
- توالد السرد فى ألف ليلة	سيلفيا باڤل
- الزمن السحرى وحركة التكرار	ساندرا ناداف

رؤيــة

□ كلام عن الحرية

كلام عن الحرية

محمد جبريل

لم تتعدد تفسيرات واحد من المعانى، مثلما تعددت تفسيرات معنى الحرية. إنها ـ كما يقول التعبير الفلسفى ـ هى التى تجعل منا أشخاصاً، لأننا بالحرية نهب أنفسنا الوجود، بعد أن كنا مجرد أشياء. وقد عرف ابن رشد الحرية بأنها لقاء بين ضرورتين، ضرورة إنسانية وضرورة طبيعية. ويقول جون ستيوارت مل: الحرية حق طبيعى يملكه الإنسان بحكم الطبيعة. أما برديائيف، فيعرف الحرية بأنها القوة الداخلية المحركة للروح، وهى السير غير العاقل للوجود والحياة والمصير. وفى تقدير هارولد لاسكى أن الحرية هى الأحوال الاجتماعية التى تنعدم فيها القيود التى تقيد قدرة الإنسان على تحقيق سعادته. أما ديفيد هيوم، فيعرف الحرية بأنها «القدرة على التصرف طبقا لما تحدده الإرادة». ولكامى مقولة أتذكرها: «إن الذى يغفر للإنسان كل شئ هو الحرية. الإنسان حرية قبل كل شئ».

والاستبداد والديكتاتورية والطغيان، كلها مترادفات لنقيض الحرية، للاحرية. يقينى أن الحرية فى حياة الإنسان لها الأهمية نفسها التى للنوم والطعام والجنس وترددات الأنفاس. قيمة الحرية أنها ليست مطلقا، ليست مشكلة نظرية، قد تعنينا وقد لا تعنينا، لكنها تتصل بوجودنا، وبحياتنا اليومية. إنها ذات صلة وثيقة بالعلم والأخلاق والاجتماع والسياسة؛ ذات صلة بالوجود الإنسانى فى مجمله.

ولأن ما أكتبه شهادة مبدع مهموم سياسياً، وليس مقالا فلسفيا يفترض فيه الإحاطة بالأبعاد المختلفة لكلمة «الحرية»، فإن كلماتى ستقتصر على الحرية السياسية. إنها بؤرة اهتماماتى الشخصية والإبداعية فى الوقت نفسه. لن أحدثك عن الجبر والاختيار والميتافيزيقا والضرورة والإمكان والصدفة والقضاء والقدر والحتمية، ولا عن مشكلات الزمان، والصلة بين العقل والإرادة... إلخ؛ ذلك كله أجدر به مقال فلسفى، وليس شهادة مبدع يتحدث عن الحرية فى أدبه. وفضلاً عن أن الحرية تعنى ـــ من حيث هى تعبير مجرد ـــ مفهوماً

سياسياً، فإن الحرية السياسية هى المعنى الذى تنطوى عليه كلمة «الحرية» فى الأعمال التى سأعرض لها فى هذه الكلمات.

أوافق أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود على أن مشكلة الحرية السياسية هى على رأس مشكلاتنا المعاصرة، وقد نشأت أساساً بسبب الفجوة الفسيحة العميقة التى تباعد بين أنظمة الحكم فى العصر الحديث (تجديد الفكر العربى، ص٧٦). وأذكر أن واحداً وسبعين مفكراً عربياً شاركوا فى مؤتمر لمناقشة أزمة الديمقراطية فى الوطن العربى. وقد اختلف المشاركون ـ كعادة المثقفين العرب ـ فى الكثير من قضايا المؤتمر، لكنهم أجمعوا على أن الحرية السياسية هى الهم العربى الأول، وأنها البداية الحقيقية لحل مشكلات المجتمع العربى.

إن الحرية السياسية ـ بالتعبير العلمى ـ هى «حق المواطنين فى المساهمة فى حكم الدولة، وكذلك حقهم فى أن يكونوا حكاماً» وهى حكم الشعب لنفسه بنفسه، بحيث يكون هو الذى يختار الحاكم. فإذا رضى عنه، أبقى عليه. وإذا سخط على تصرفاته، عمل على تنحيته. والأسلوب ـ فى كل الأحوال ـ يعتمد الديمقراطية، فلا مواجهات حادة من أى نوع. لا تمرد ولا اعتقال ولا مصادرة، إنما الرأى الحر، رأى غالبية المواطنين، هو الذى يقرر ما ينبغى وما لا ينبغى قبوله. والاختيار ـ بالطبع ـ لا يقتصر على الحاكم، الرأس، وحده، لكنه يختار قيادات تنوب عنه فى مجالات الحكم المختلفة، بدءا بالتشريع وانتهاء بالإرادة. وفى الواقع، فإن الحرية الفردية لا تنفصل عن الحرية السياسية، والعكس صحيح. وفقدان الحرية السياسية يتزامن ـ بالضرورة ـ مع ضياع الحقوق المدنية والحريات الأساسية للجماعات والأفراد وضياع العدل الاجتماعى.

ومن الناحية الشخصية باعتبارى مبدعا، فإن حرصى على أن تكتب القصة نفسها، يجعل من الصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ وجود رقابة، أو مؤثر على العمل من أى نوع. فالقلم يجرى على الورق، نهاية لتلك الحركة ما بين الذهن والأصابع. لا تشغلنى المحاذير ولا التوقعات ولا ردود الأفعال. وحين أنتهى من الكتابة، فإن عنايتى تتجه إلى حذف كل ما لا ضرورة فنية له؛ جملة أو كلمة أو حرف، وربما إضافة ما قد يبدو العمل ناقصاً دونه. أيضا، فإنه قد يبدو متناقضا حرصى على أن يكتب العمل الأدبى نفسه، فى مقابل الإيمان بأن مجموع أعمال الفنان يجب أن يشتمل على فلسفة حياة واضحة، ومتكاملة... لكن ذلك كذلك بالفعل، فأنا لا أتعمد إبراز وجهة النظر أو الموقف أو الرأى، إنما أترك للعفوية ـــ فى اللحظة التى تحددها ـــ اختيار «الرف» الذى يحتاج إليه العمل الأدبى.

والحق أنى أحاول الإفادة من تلقائية الكتابة، فى التحرر من الرقيب الكامن داخلى. هو رقيب شكلته أعوام عملى فى الصحافة، ورفض ما قد يغضب السلطة، أو علماء الدين، أو حتى القارئ العادى. إنه رقيب تسلل إلى داخلى من خلال عشرات القراءات والأحداث والتجارب الشخصية، أو التى تلقيتها عن آخرين. واكتسى الرقيب المستقر داخلى لحما وشحما، حين عملت ـ لسنوات ـــ مشرفا على تحرير جريدة «الوطن» العمانية. مجتمع له عاداته وتقاليده وأوضاعه بالغة الهشاشة. فثمة جاليات كثيرة، ومذاهب دينية، تنتمى إلى الإسلام، لكنها تتباين فى اجتهاداتها، وسلطة أبوية، أو قبلية، وظاهر متمدن، أو متقدم ، يخفى واقعا شديد السلفية، ومحظورات رقابية لا حصر لها، بحيث اقترحت ـ ذات يوم ـ أن تقدم لى قائمة بالمسموح، فأعرف أن ماعداه هو من الممنوعات! استقر ذلك كله فى داخلى، كأنه عين تبصر، وأذن تسمع، وأنف يتشمم. ومع أن كتاباتى اقتصرت على الموضوعات الأدبية، فإنى عانيت ـ فى عملى الصحفى اليومى ـ مشكلات كبيرة وصغيرة، تناولت بعضها فى روايتى (الخليج)، لعل أخطرها عندما استبدلت بالتمور الخمور فى تحقيق عن مصنع للتمور

بمدينة نزوى العمانية. تهدد وزير الزراعة فى منصبه بمئات الرسائل والبرقيات التى تلقاها السلطان، تحتج على إنشاء مصنع للخمور، فأصر أن يبلغ الشرطة. لم يرجع عن عزمه إلا بعد أن تأكد له عدم مسؤوليتى، لأن الرقابة ــ أولاً ــ هى المسؤولة عن السماح للجريدة بالتوزيع، ولأن الجريدة ــ ثانياً ــ كانت تطبع فى الكويت، فلا حيلة لى فى مراجعتها! وكانت ألقاب الجلالة والسمو والسيادة والمعالى والسعادة، تسبب لى ارتباكا شديداً، فلم أعتدها إلا بعد ممارسة طويلة.

الأهم من أن أكتب عن الحرية ــ فى تقديرى ــ هو أن أكتب فى حرية، أن يغيب ذلك الرقيب الخارجى الذى يحذف ويصادر ويعتقل، إذا لاحظ أن الكاتب قد شط فى رأيه، أو أعلن المعاداة، أو أن يغيب ذلك الرقيب الداخلى الكامن فى أعماقى، خلقه توالى التجارب والخبرات.

وأزعم أنى حاولت ما وسعنى أن أتخلص من كل العوامل التى تحول دون أن أكتب بحرية. كنت مضطراً ــ لظروف مادية بحتة ــ أن أقبل العمل الوظيفى، وإن اخترت العمل الأقرب إمكاناً، تعبيراً عن الرأى فى حرية، وهى الصحافة. أقسى الأمور على المبدع، عندما يتصور السلطة وهى تقرأ وتحلل وتستنبط الدلالات، وتفرض سوء الظن. إنه يسقط العفوية، ويعانى صياغة كلماته، بحيث تؤدى المعنى الذى يريده هو، أو يريده العمل الفنى، ولا تؤدى المعانى التى قد تتصورها السلطة. أؤمن جداً وجيداً بأنه لا فن حقيقياً دون حرية حقيقية. يظل الفن فى إطار التمنى ما لم يرتكز إلى حرية تحفز الفنان لأن يكتب عمله بعيداً عن أية مؤثرات أو ضغوط، سواء كانت خارجية أو داخلية. إن حرية الفن هى التى تمنحه الفرصة لأن يكون فنا. إنه ــ بغير الحرية ــ قد يكون أى شئ، لكنه بالتأكيد لا يكون فنا. وأعنى بالفن الحر، هنا، ذلك الفن الذى يقول الحقيقة، أو يحاول قول الحقيقة. قد يبدع الأديب عمله الفنى فى زمن استبدادى، أو تسيطر فيه قوى شريرة، لكنه يجاوز ذلك الزمن ــ وإن كتب عنه ــ إما باللجوء إلى الرمز، أو إلى أحداث التاريخ، بما يسهل تبين الواقع فى ضوئها، أو بالكتابة السرية، أى تلك الكتابة التى تكتفى بالنسخ المحدودة، والتوزيع غير المعلن.

أذكر أن أبى كان ــ فى شبابه الباكر ــ عضواً بالحزب الوطنى القديم. ثم تحول انتماؤه، مع أحداث ثورة ١٩١٩ وما تلاها، إلى حزب الوفد. وكان معظم ملاحظات أبى ــ فى مناقشاته مع أصدقائه ــ تتناول الممارسات غير الديمقراطية التى تواجه بها حكومات الأقلية أمانى الشعب المصرى وتطلعاته. وبالإضافة إلى قراءاتى فى مكتبة أبى ــ وكانت مكتبة عامرة بمئات الكتب ــ فإنى أدين بفضل كبير لتلك المناقشات، الهادئة أحياناً، الصاخبة أحيانا أخرى، فى جلستهم شبه اليومية عقب صلاة العشاء، فى حجرته المطلة على الميناء الشرقية بالإسكندرية.

*

وحين أصدرت كتابى الأول، المطبوع ــ وكنت فى حوالى الخامسة عشرة ــ صدرته بعبارة تقول: «أشياء ثلاثة، كرست حياتى للدفاع عنها: الحق والخير والحرية». وبرغم انقضاء أعوام كثيرة على صدور ذلك الكتاب الأول، القديم، ومع يقينى ــ فى الوقت نفسه ــ بأهمية أن يكون للأديب المبدع فلسفة حياة، أقول: برغم ذلك، ومعه، فإن القضايا التى تشتمل عليها أعمالى الأدبية، تتوضح فيها ملامح ذلك الشعار ــ هل تصح التسمية؟! ــ بصورة واضحة.

الحرية عند كامى، هى أن يقول الإنسان: لا. ولقد تعددت مستويات الـ «لا» فى أعمالى، ما بين الكلمات الطيبة التى تحدث فى النفوس تأثيراً إيجابياً، ينتهى بطلب الحرية (الأسوار) والتخلى عن فكرة انتظار الإمام المخلص، أو الحاكم الذى ينشر العدل، وأن يصنع الشعب غده بنفسه (إمام آخر الزمان) والإعداد للثورة مقابلاً لتردى

الحاكم فى هوة الديكتاتورية التى صنعها له أعوانه (من أوراق أبى الطيب المتنبى) والفرار بالذات من قسوة القهر الذى تمتد تأثيراته إلى الآخرين (قاضى البهار ينزل البحر)، والإيمان بأن الفعل الأخلاقى لا يكون كذلك، ما لم يصدر عن إرادة حرة (الصهبة)، والحرص على القيم الجميلة، فلا يسطو عليها الحاكم (قلعة الجبل)، واستغلال حرية القلة فى تحقيق الثراء غير المشروع على حساب الجماعة (النظر إلى أسفل).

ولعلى أصارحك بأن الشخصيات الأقرب إلى نفسى فى أعمالى، الأقرب إلى وجدانى وأفكارى، ونظرتى إلى بانوراما الحياة، هى عماد عبد الحميد فى (النظر إلى أسفل)، وبكر رضوان فى (الأسوار)، ورءوف العشرى فى (الخليج). لقد حملوا - إن جاز التعبير - بآراء وأفكار من آراء المؤلف نفسه، لم يفرضها - فيما أتصور - وإنما جاءت ضمن عفوية الكتابة، ووفق التزامن الصارم بأن يكتب العمل الأدبى نفسه. أبداً فى كتابته وليس فى الذهن سوى أفكار غير محددة، أو هلامية. ثم ما يلبث العمل أن يبين عن قسماته وملامحه، ليكتسب صورته الكلية فى النهاية.

فى قصتى «تلك اللحظة» تصادر حرية المرء بتهمة غير محددة. الموقف نفسه يواجهه «الأستاذ» فى روايتى (الأسوار) وبطل قصة «التحقيق» مجموعة (هل)، ويضطر محمد يوسف المصرى إلى الاعتراف، تحت قسوة التعذيب، بأنه عضو فى تنظيم يخطط لقلب نظام الحكم. ثم يعانى محمد قاضى البهار فى رواية (قاضى البهار ينزل البحر) تأثيرات سلسلة متوالية من التقارير البوليسية، تصر على أن تدينه بتهم محددة، برغم خلو حياته مما يدين، أو يبعث على الريبة، انصياعاً لتوجيهات الجهة الأعلى، بأن محمد قاضى البهار يمارس نشاطاً مشبوهاً. ولا يجد محمد قاضى البهار - فراراً من الضغوط القاسية - إلا أن يلجأ إلى البحر، فينزل فيه! وتواجه الحرية، حرية المواطن والوطن، مأزقاً، عندما ينتشر الفساد والمحسوبية والرشوة وغيرها من القيم السلبية (أذكرك بروايتى «من أوراق أبى الطيب المتنبى» و «النظر إلى أسفل»)، ويصبح تغيير الأوضاع مسألة مهمة، مطلوبة، سواء بالاغتيال الفردى كما فى (النظر إلى أسفل)، أو بالثورة الشعبية كما فى (من أوراق أبى الطيب المتنبى).

البطل المطارد - كما تكاد تجمع الكتابات النقدية - شخصية رئيسية فى معظم أعمالى، سواء أكانت قصصاً قصيرة أم روايات. وهؤلاء الأبطال لم يرتكبوا جريمة من أى نوع، فيفرون منها. إنهم يفرون بحريتهم من مطاردة السلطة، من قهرها. حتى لو لم يمارسوا ضدها نشاطاً من أى نوع (قاضى البهار) أو لضمان الاستكانة وعدم التفكير فى الثورة (المتنبى)، أو لأن الحاكم يحرص على أن يصادر كل ما فى حياة الناس، حتى القيم الباهرة (قلعة الجبل)، أو لمحاولة الخروج من أسوار المعتقل إلى حياة أكثر رحابة وإنسانية (الأسوار). حتى مطاردة ناس «الصهبة» لمنصور سطوحى، لا تخلو - فى ضوء الرغبة فى الفرار من سطوة الأب وقيود المجتمع - من دلالات يصعب إهمالها (الصهبة).. إلخ.

لقد كانت الحرية - فيما أتصور - هى نبض روايتى الأولى (الأسوار). صرخ نزلاء المعتقل فى نفس واحد: الإفراج .. الإفراج، وأجروا «القرعة» التى دفعوا بها أحدهم ليكون فدية عن الآخرين. القضية هى صلة المثقف بمجتمعه. قد تكون الجماهير مخدوعة، أو لاتحسن الفهم أو التصرف. التخلف الذى ترسف فى إساره يحول بينها وبين التحرك الإيجابى، سعياً للخلاص من واقعها. ويأتى دور المثقف مهماً ومطلوباً لرفض الواقع، ومقاومته... ذلك هو الدور الذى تؤهله له ثقافته. بل إن ما حصل عليه من ثقافة - متميزا بذلك عن غالبية مواطنيه - يدفعه لأداء دوره، ويفرضه عليه. لكن قضية الحرية هى الشريان الرئيسى فى جسد الرواية.

فالمثقف يشغله غياب الديمقراطية فى حياة الوطن ـ البلاد، ثم يشغله غياب الحرية فى حياة الوطن ـ المعتقل. وكانت مشكلة بكر رضوان الأولى هى أن فقدان الحرية لم يكن يمثل شاغلاً لهؤلاء الذين بذل حريته دفاعاً عنهم؛ بدوا راضين بحياتهم، ولا يعنيهم التغيير. ويتساءل الأستاذ: أليس الأجدى أن نناقش مأساة موتنا البطئ داخل هذه الأسوار؟ وكلمة «الإفراج» التى لم تكن تتعدى جدران العنابر، فى همس متردد، تكاد تكون سراً يحرص الجميع عليه، أصبحت نبض النقاش المستفيض، «ويعتق أولئك الذين، خوفاً من الموت، كانوا جميعاً كل حياتهم تحت العبودية» (عبرانيين ٢:١٤)، «وأفتى فقهاء ذلك العصر ببطلان الحبس» (المقريزى). كانت الكلمة هى سلاح الأستاذ فى حربه من أجل الحرية لنزلاء المعتقل: «كنت أقول كلاماً أتصوره طيباً». لم يحمل سلاحاً، ولا دعا إلى التدمير، لكن كلماته الطيبة المؤثرة ذات الجدوى هى التى دفعت نزلاء المعتقل إلى التحول لما يشبه كائناً واحداً، يصرخ بآخر ما عنده: الإفراج ... الإفراج!

«ولم يدر أحد، كيف ولا أين بدأت الفوضى تكسر الطوق البشرى فجأة، ليتوزع بلا رابط فى الساحة الواسعة. اختلطت البنادق والشتائم والصراخ والكرابيج والسيور الجلدية ونفير البروجى وطلقات الرصاص. تحول الوجود كله إلى معركة ضارية بين النزلاء والحراس، وامتد الزئير الوحشى إلى ما بعد الصحراء والأودية والجبال: الإفراج.. الإفراج..!».

أخيراً، فإن الأستاذ يذكرنا بالشاعر الروسى بوشكين الذى أيقظ بقيثارته ـ فى نفوس الناس ـ مشاعر طيبة، ولأنه ـ على حد تعبيره ـ بارك الحرية فى زمن قاس. أما على مستوى «الهدف» ، فإن الأستاذ هو كل المشاعل فى تاريخ البشرية، بذلوا حياتهم ـ بإرادة واعية ـ فدية عن الآخرين، عن حرية الآخرين. إنه سقراط والمسيح والحسين وجان دارك وتشى جيفارا وسلفادور الليندى وإبراهيم ناصف الوردانى وعبد الحميد عنايت وشفيق منصور، والقائمة طويلة.

منذ زمان بعيد، ربما فى أوائل الستينيات، كنت أناقش السياسى اليمنى رشيد الحريرى فى بعض القضايا العربية، وتطرق النقاش إلى ظاهرة الانقلابات التى عاشها العالم العربى منذ انقلاب حسنى الزعيم فى سوريا، ثم تكشف ممارسات قادة كل انقلاب عن الحاجة إلى تغيير. وقال لى رشيد الحريرى: أخشى أنه لو استمرت هذه الظاهرة، فسيرفض الناس البيان رقم واحد، حتى لو كان صاحبه معنياً بمشكلات الناس وبالتغيير.

ومرت الأعوام. ثم تذكرت ـ فى توالى الأحداث على عالمنا العربى ـ مقولة السياسى اليمنى. توالى الزعماء، أو توالى الأئمة. انتظر الناس قدوم الإمام ليغير واقع الديكتاتورية الذى يرسفون فى أغلاله... لكن الممارسات ما تلبث أن تبين عن ملامح شوهاء يتمنى الناس زوالها، وربما عملوا على زوالها بالفعل. وكلمت صديقى الناقد سامى خشبة فى الفكرة التى تشغلنى. تناولت فكرة المخلص فى (الأسوار)، وها أنتذا تفكر فى عمل آخر يتناول الفكرة نفسها؟!. لم أجد رداً على ملاحظته إلا أن الفكرة تشغلنى وتلح فى أن أكتبها على أى نحو. ثم سافرت إلى سلطنة عمان، ودفعنى الجو الأسطورى الذى يشمل مظاهر الحياة فى مسقط القديمة، إلى البدء فى كتابة (إمام آخر الزمان) بالصورة التى جاءت بها. الإمام المهدى الذى ينتظر الناس قدومه، وتبين الممارسة عن نقيض ما كانوا ينشدونه. أعجب لقول أحد النقاد إن الرواية تعريب لرواية جارثيا ماركيث (خريف البطريرك)، فلم يكن جارثيا قد عرف فى عالمنا العربى، لم أكن قد سمعت عنه، ولا عرفته بالتالى فى تلك الفترة التى شاغلتنى فيها روايتى (إمام آخر الزمان)،

منذ أواسط الستينيات إلى أواسط السبعينيات، حتى بدأت فى كتابة الرواية، فى فبراير ١٩٧٦.

ولعلى أعترف أنى أحاول فى أعمالى أن أتخطى المحظورات، وأكتب بحرية. مع ذلك، فإنى أتوقف طويلاً أمام المحظورات الدينية، أحرص، فلا أحاول اجتيازها. مناقشة قضايا الدين من وجهة نظر مستنيرة، تنتهى - فى الأغلب - بالتكفير، تكفير صاحب وجهة النظر المستنيرة. والخوض في بحر الدين ينتهى كذلك - فى الأغلب - بغرق صاحبه. أذكرك بأستاذنا نجيب محفوظ، وما عاناه منذ نشر روايته الرائعة (أولاد حارتنا) فى عام ١٩٥٩، وحتى الآن. من هنا، كانت تلك الكلمات التى قدمت بها (إمام آخر الزمان).

«هذه الرواية نسج خيال. وإذا كان إطارها يبدو دينياً، فإن مضمونها أبعد ما يكون عن تناول القضايا الدينية. إن الذى ينشد أمور دينه عليه أن يفتش عنها فى كتب الدين، وما أكثرها. وإذا توالت الأسماء - خلال الأحداث - لأماكن وبشر، فى هذا القطر العربى أو ذاك، فمرد ذلك إلى الواقع الفنى، وليس إلى الواقع التاريخى. وأكرر: هذه الرواية نسج خيال».

إن هدف الثورة هو إقامة شرعية جديدة، تتواصل فى ظل الاستقرار الذى يقره الشعب. فإذا لم يكن ذلك كذلك فهو انقلاب، اغتصب السلطة، وحقق استمراره بالعنف والقهر، ليس بالشرعية. والشعب الذى يمارس ضده هذا الحكم سلطته، يعانى الغربة وعدم الانتماء، وانقطاع الصلة بينه وبين من فرضوا أنفسهم أوصياء عليه.

لقد رفع كل إمام شعارات زاهية براقة، تصور الناس - فى تنفيذها إن نفذت - خلاصاً من كل المظالم التى عانوها فى حكم الأئمة السابقين. لكن الممارسة - تطول أو تقصر - ما تلبث أن تكشف عن زيف الشعارات المعلنة، وأنها لم تكن سوى واجهة تخفى وراءها عالماً من الديكتاتورية السافرة. أملى كل إمام على الناس - بقوة السيف - أنه هو وحده الصواب ومن عداه على خطأ. وبتعبير آخر: فقد كان يواجه شعبه ورأيه فى رأسه، وسيفه فى يده، فلا يملك الناس إلا الموافقة صاغرين! انغلقت السلطة على نفسها. تصور الإمام نفسه مرجعاً وحيداً، يخطط للناس أمور حياتهم، يدفعهم إلى الالتزام بالسير فى طريق محددة. فإذا حاول البعض أن يجاوز تلك الطريق، أو أفلح فى ذلك بالفعل، واجه عقوبات قاسية، تبدأ بفقدان الحرية، وتنتهى بفقدان الحياة!

ثار الناس على الأئمة فى تعدد ممارستهم، أو تمنوا زوالهم فى أقل تقدير، وبالذات فى الآونة التى يكون فيها الحكم مسيطراً ومباشراً، لا يأذن بمعارضة أو تجرد، فضلاً عن إمكان الثورة.

الغريب أن الكثير من هؤلاء الأئمة كانوا يدركون بشاعة حكمهم، فهم يلجأون إلى إصدار القوانين التى تلزمهم بالرضا عن الوضع القائم، أو يدفعون بالرواة إلى المقاهى والساحات والأماكن العامة، يذيعون الحكايات المختلفة عن ميل الإمام إلى نشر العدل والمساواة والحرية، ويتهمون المعارضين بالمروق والفساد والإلحاد والإعداد لقلب نظام الحكم. بل إن بعض الأئمة استند إلى فكرة الحق الإلهى. الله هو مصدر السلطات، وليس الشعب. وبالتالى، فإن الأفراد لا حقوق لهم تجاه الحاكم، وليس لهم أن يطالبوه بحريات من أى نوع، سواء كانت فردية أو سياسية.

والحق أن مقتل حسن الحفناوى - آخر من نطق بالكلمات الجميلة - لم يكن تعبيراً عن رفض الناس للثورة، لكنه كان تعبيراً عن إصرار الناس - إزاء المعاناة التى واجهوها فى توالى حكم الأئمة - على أن يتولوا

قيادة أمورهم بأنفسهم. القائد يظهر من الشعب، لا يتحول المخلص إلى جودو الذى طال انتظاره فى مسرحية بيكيت، ولا إلى المهدى الذى ينتظره الشيعة، ليزيل القهر عن أعناق الجماهير، ويملأ الأرض عدلاً ومساواة.. أخذ النقاد على نهاية الرواية ما توضح فيها من جهارة:

«قال الرويعى: لا يخرج الإمام إلا للعدل.. ومن سبق ظهورهم كانوا ظلمة.

قال ياقوت نافع: إذا جاء فلن يختلف عمن سبقوه..

قال الكرديسى فى إصرار: ظهور الإمام حقيقة... قاطعه ياقوت نافع: ضاعت وسط ملايين الأكاذيب!..

صرخ الكرديسى: أنت تكفر!..

قال ياقوت نافع: مصيبتنا أننا لا نبحث عن إمام يحكمنا بل نصطنع إماماً يقودنا.

قال سيد الرويعى: الإمام يستمد وجوده من مبايعة الناس له.

قال ياقوت نافع: فماذا لو اختار الناس أن يحكموا أنفسهم .. هل لابد من وصى؟..

قال الرويعى: الزعامة مطلوبة فى كل الأحوال!..

قال ياقوت نافع: سيكون كل شىء على ما يرام، حين يسقط النظام على أيدى الجماهير، وليس عن طريق فرد ـ أو أفراد ـ أياً كان، أو كانوا!..».

أصارحك بأنى أزمعت أن أكتفى بمقتل حسن الحفناوى، ذلك الرجل الطيب الذى كان يقول كلاماً طيباً فى مقهى السيالة. تظل النهاية مفتوحة، وتطرح الأسئلة نفسها: هل كان الرجل إماماً بالفعل؟... وهل يظهر أئمة جدد؟.. وهل قرار الجماهير رفض البيان رقم واحد، وما يتلوه من عكس ما يعلنه، فلا حرية ولا ديمقراطية ولا عدالة، إنما هو تسيد لفرد أو لطبقة على المجموع.. لكننى كنت أنتظر نصيحة الدكتور الطاهر مكى: دع نهاية الرواية كما هى، حتى لو اتسمت بالجهارة، فالجهارة مطلوبة!

يقول لوناتشارسكى:

«إذا كانت الثورة تستطيع أن تعطى الفن روحاً فإن الفن يستطيع أن يعطى الثورة لساناً».

ولقد انشغل أبو الطيب المتنبى، بتطلعاته وطموحاته وذاتيه، عن هموم المصريين الذين عاش بينهم فترة طويلة من الزمان. فلما غادر مصر وتبادل الرسائل مع عبد الرحمن السكندرى، راجع موقفه، وأزمع أن يغادر مصر ليكون صوتاً لثورتها المرتقبة.

إن السلطة المطلقة طريق مؤكدة إلى الاستبداد. والثابت تاريخياً أن الحكام الذين مارسوا السلطة المطلقة، جاء بعض قراراتهم وتصرفاتهم مشوباً بجنون العظمة حسب التعبير العلمى المعاصر. والمثل الأوضح فى شخصيتى الإسكندر الأكبر ونابليون بونابرت (قرأ د. صالح حسن سميع ـ أزمة الحرية السياسية فى الوطن العربى). والنظام السياسى الذى يكرس الديكتاتورية يمتد خطره إلى كل من يتصور معاداتهم له، حتى لو لم يكونوا كذلك، فالحرية الشخصية لا تعنيه فى قليل ولا كثير. كان كافور هو كل شئ فى الدولة، هو الذى يفكر، وهو الذى يأخذ القرار، وهو الذى يعين أشخاص المنفذين. أما النتائج، فإن الشعب ـ بالتأكيد ـ هو الذى يتأثر بها. كان كافور هو صاحب الحكم فى الرواية، وهو صاحب الرأى، ورأيه هو الذى ينفذ، مهما

تعددت الآراء المخالفة، واتسعت مساحتها. لاراد لرأيه فى مشكلات السياسة والاقتصاد والاجتماع والثقافة وكل ما يتصل بأمور الدين والدنيا. من يفكر فى التنبيه إلى الخطأ، أو يعترض، فإنه يعرض نفسه للمساءلة والتحقيق بما يفضى – فى الأعم – إلى فقدان الحرية، وربما فقدان الحياة نفسها. حتى المتنبى، وهو شاعر، ومن أصحاب الرأى، وجد من يحذره من الجهارة، أو حتى التلميح برأيه، فلا يواجه غضب الإخشيد.

ولأن الاستبداد السياسى لابد أن يفرز – بحكم طبيعته – فئات صغيرة مستغلة، تعين المستبد، وتؤيده، وتزين له صنيع أعماله (المصدر السابق ص ٨)، فقد تخلقت مجموعات قليلة، تتمتع بالكثير من الامتيازات، وتستأثر بمزايا الاقتراب من الحاكم، وتفرض تسلطها على مجموع المواطنين. كانت الحرية تعنى – فى نظر أعوان كافور – على حد تعبير الرئيس الأمريكى لنكولن – «حرية بعض الرجال أن يصنعوا ما يشاؤون بالرجال الآخرين». بدا المخالفون لتصرفات الحاشية:

«من حشو الرعية، وسفلة العامة، ممن لا نظر لهم، ولا روية، ولا استدلال له بدلالة الله وهدايته. أهل جهالة بالله، وعمى عنه، وضلالة عن حقيقة دينه وتوحيده والإيمان به، لضعف آرائهم ونقص عقولهم .. إلخ» (الطبرى جـ ٨، ص ٦٣١ وما بعدها).

ولا يخلو من دلالة ذلك الحوار بين المتنبى ومعاون المحتسب إبان اشتداد الضائقة الاقتصادية. قال أبو الطيب: الجوع فى الشوارع. مع ذلك فإن الطعام يصل إلىَّ فى موعده!..

قال الرجل وهو يطمئن إلى ترتيب الصناديق والأوعية: أنتم من أعوان أبى المسك، لا يجرى عليكم ما يجرى على العامة!..

أما الجماعات الوافدة، فقد كانت مشكلة أهل مصر الأولى فى مواجهتهم هى «إحساسهم بالخضوع لهذه الجماعات التى أتت من مناطق بعيدة، تنشر الدمار والموت الأسود» (المتنبى ص ٤٤) فهو إحساس بفقدان الحرية.

والملاحظ أنه لما قامت مظاهرات المصريين ضد الجوع، ثاروا ضده، وأوشك كافور أن يتبنى حقيقة الدوافع التى خرجت بالمظاهرات، لكن ابن حنزابة صور له الأمر على غير حقيقته: كل الأسباب واجهة زائفة لهدف خبيث، هو الخروج على حكم سيدى أبى المسك!.

ومع أن ابن رشدين فسر ما جرى بأنه كان تعبيراً عن غضبة الجياع على الظروف الصعبة: فإن الإخشيد مالبث أن هز رأسه فى اقتناع بملاحظة ابن حنزابة: من يهاجمون أعوان الأستاذ اليوم، قد تسول لهم نفوسهم بأن يهاجموا قصر الأستاذ فى الأيام المقبلة!.. وأمر «كافور» بأن تثبت الأحكام التى صدرت على متزعمى المظاهرات!.. من هنا، جاءت ثورة الجماهير على الحاكم إفرازاً طبيعياً لإهمال حقوق الأفراد وحرياتهم، فليس ثمة إلا هو وأعوانه وحاشيته، ولم يعد أمام الناس إلا الخروج عن طاعته، ومقاومته، ومقاومة السلام الزائف الذى وافق عليه فى الوقت نفسه، وهذه الثورة المرتقبة تأكيد بأنه يجدر بالإنسان أن ينتزع حريته بيده. وبتعبير آخر، فإن الإنسان لا يكون حراً، إلا إذا استحق بالفعل أن يكون حراً.

ثمة تعريف اشتقاقى للحرية، بأنها «انعدام القسر الخارجى». ولقد كان القسر الخارجى تحديداً، هو ما واجهه محمد قاضى البهار. كانت التهمة التى طاردت جهات البحث محمد قاضى البهار من أجلها هى أنه يمارس نشاطا ضد الجماعة، ضد الحكومة ممثلة

الجماعة. ومع أن محمد قاضى البهار لم يكن مهموماً سياسياً، ولا هو صاحب رأى، فإنه وجد نفسه مدافعاً عن حريته فى ألا يكون مهموماً سياسياً، وألا يكون له رأى! وجد قاضى البهار نفسه معرضاً لفقد حريته الشخصية، وهى الحرية الأهم. وكما يقول برجسون، فإن الإنسان لا يكون حراً إلا عندما تصدر أفعاله عن شخصيته كلها.

لعلى أذكرك بمسرحية (حالة حصار) لألبير كامى:

«إن اقتناعنا هو أنكم مذنبون. ولن تجدوا أنكم مذنبون ما دمتم لا تشعرون بأنكم متعبون. إنهم يتعبونكم. وعندما يرهقكم التعب، سيسير الباقى وحده».

وفراراً بحريته، نزل محمد قاضى البهار إلى البحر. توالت التقارير تؤكد خلو تصرفاته من كل ما يدعو إلى مصادرة حريته، إلى اعتقاله... لكن جهة الأمر أكدت النشاط المريب لقاضى البهار، وأن إدانته ثابتة، وإن احتاجت إلى الأدلة التى تدعمها. ومارس كتاب التقارير ضغوطاً على قاضى البهار بلغت حد الإيذاء البدنى، ليحصلوا على الأدلة التى تثق فيها جهة الأمر. لفقت لقاضى البهار عدة تهم، من بينها أنه شارك فى مناقشات قهوة البورى وزملاء العمل، فعاب على النظام فساده وقسوته، وأنه كان يحمل متفجرات فى حقيبته عندما زار ملهى «زهرة البنفسج»، أما تردده على زاوية الأعرج لأداء صلاة العصر — قبل توجهه إلى قهوة البورى — فلتدبير اغتيال بعض القيادات السياسية، بعيداً عن أعين الأمن. لم تثبت التهم فى مواجهة صمت الشهود، وإنكار رواد قهوة البورى مناقشات السياسة، وتأكيد بائع الصحف «سيد النن» أن ما رآه فى طفولة قاضى البهار لم يعد يتكرر فى شبابه، وأضاف أنه ربما اختلط الأمر عليه، فشهد بما لم يشهده، ونفى رواد القهوة أنهم يعرفون قاضى البهار أصلاً.

وعندما نزل محمد قاضى البهار مياه الأنفوشى، واختفى، فإنه ربما فعل ذلك فراراً من القوى الضاغطة، لكنه مارس بفعله ـ فى الوقت نفسه ـ حريته. وكما يقول سارتر، فإن حريتنا هى الشئ الوحيد الذى ليس لنا الحرية فى أن نتخلى عنه.

الحرية ـ فى أحد تعريفاتها ـ هى «اختيار الفعل عن روية، مع استطاعة عدم اختياره، واستطاعة اختيار ضده». ولم يكن النزول إلى البحر هو اختيار محمد قاضى البهار الوحيد. بل إنه الحل الذى لم يطالبه به أحد، لكنه لجأ إلى ذلك الحل دفاعا عن حريات الآخرين، فضلا عن فراره هو نفسه بحريته، فلن تعاود الشرطة حملاتها ضد سكان بيت الموازينى، أو رواد مقهى البورى، ولن تلجأ إلى اختطاف أحد أقاربه، ولن تضرب أباه فى شارع خلفى. وكما يقول باكونين:

«أنا لا أكون حرا بمعنى الكلمة، إلا إذا كانت كل الموجودات الإنسانية المحيطة بى ـ رجالاً ونساء ـ حرة هى الأخرى. أجل، فإننى لا أصبح حراً إلا بحرية الآخرين».

ومع تأكيدى أن تعدد مستويات الدلالة فى العمل الفنى هى اجتهاد الناقد، وربما المتلقى العادى، فلعلى أثق أن محمد قاضى البهار لم يمت. لقد نزل البحر واختفى. ذلك ما رأته الأعين التى رافقت رحلته الأخيرة من البيت إلى داخل البحر. لا يلغى ما حدث إخفاق الشرطة فى العثور على جثة قاضى البهار، أو ما يدل على غرقه، ولا تلك الابتسامة الغامضة التى واجه بها تحريات الشرطة فى ظروف موته: أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى. حتى أبناء الموازينى، الذين لم يكونوا على صداقة بقاضى البهار «إذا جاءت سيرته، وظروف اختفائه، تسللت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة،

المحيرة، كأنها العدوى». هذه هى الكلمات التى انتهت بها رواية (قاضى البهار). وهى ـ كما ترى ـ نهاية مفتوحة، ولعلها أقرب إلى نفى موت قاضى البهار، وإلا: فماذا تعنى تلك الابتسامة الغريبة المحيرة؟!.

يقول الدوس هكسلى: من الأفضل أن نخطئ فى الحرية، على أن نصيب فى القيود. ولقد حاول منصور سطوحى أن يتحرر من السلطة التقليدية ممثلة فى القائد التقليدى ـ الأب ـ الذى كان يصدر أوامره معتمداً على مكانته، وهى أوامر اتسمت ـ فى الأغلب ـ بالطابع التحكمى.

كان منصور يريد أداء الفرائض الدينية عن اقتناع، وليس لمجرد أن يتبع خطوات أبيه. كان يريد دخول الكلية التى يريدها، ويتطلع إلى أصدقاء يطمئن إلى صداقتهم، وإن رفضهم أبوه، وإلى تعامل مغاير لما كان يعامله به أبوه. بدت تصرفات منصور ـ عقب رحيل الأب ـ كأنها تعبير عن قول سارتر: «إن حريتى هى الدعامة الوحيدة للقيم، فليس ثمة شىء يمكن أن يلزمنى بأن أتخذ هذه القيمة أو تلك». شك منصور فى حقيقة حريته، فى حقيقة وجودها، بعد وفاة أبيه. وجد نفسه وحيداً، بعيداً عن سياج الأسرة والوالدين والعادات والتقاليد والمعتقدات. نفض عن نفسه ذلك كله، أو أنه وجد نفسه خارجه، واهتزت فى داخله قيم كثيرة، وتبدلت نظرته إلى الكثير من الأمور، ولم يعد المستقبل بمثل الاستواء الذى كان قديما.

الحرية ـ فى التعبير الفلسفى:

«تجربة روحية، يحاول فيها الموجود الإنسانى ـ الذى هو مزيج من دم ونور ـ أن يستخرج من حياته المادية نفسها وسائط نموه، ووسائل تحريره، وأسس سورته الروحية» (زكريا إبراهيم ـ مشكلة الحرية ـ ص ٢٥٩).

إن إرادة الإنسان تتجه دائما نحو الأفضل، أو ما يبدو لها أنه كذلك. وهى لحظة مسبوقة، أو متزامنة مع تحقق الاختيار، ولو لم يكن الإنسان ـ فى تلك اللحظة ـ سيد انتباهه، لما أحس بحريته بصورة حقيقية.

والحق أن الدوافع المحركة لمنصور سطوحى بحثا عن الحرية، كانت تعبيراً فى واقعها عن الحرية. وإذا كان ماكس جاكوب قد وصف ميرسو بطل (الغريب) لكامى بأنه «إنسان فاقد الوعى بما حوله»، فإن منصور سطوحى يكاد يعبر عن الحالة المناقضة، فهو مدرك تماما ما حوله، يرفضه، ويحاول التغلب عليه.

جابرييل مارسيل يذهب إلى أن حرية الاختيار تتجلى فى لحظات الإشراق، التى يتجلى فيها الوجود الإنسانى بسره وغموضه ونفحاته القدسية، أمام الإنسان، فينقاد له إطلاقا، ويفوض أمره إليه.

فهل تكون النهاية التى اختارها منصور سطوحى هى مرفأ البحث عن الذات، وعن تواصله مع الآخرين، وعن الحرية الغائبة، والسعى نحو الأفضل. لعلى أذكرك بأن تلك النهاية المرفأ، تذكرنا بقول جان جينيه:

«إن الوسيلة الوحيدة لتجنب هول الهول هى أن تلقى بنفسك فيه».

إن ديكتاتورية السلطان خليل هى المقابل لتطلع الناس إلى الحرية. كان القهر صورة حكمه. أحكم قبضته، فلا يأذن حتى للهواء بأن يتخللها، أو ينفذ منها. له الكلمة النافذة، والرؤوس ـ مهما تطاولت ـ فهى تخشع إلى حد الركوع، وربما السجود، فى مجلسه. نشأ السلطان فى كنف أب يبيع الرقيق. أهم ما يرويه معاصرو طفولته أنه كان يحبس مجموعة من القطط فى قفص حديدى، ويعمل فيها سيخا حديدياً. ولما نقل الطواشى شعوان ما رآه إلى والد خليل، ظهر عليه ارتياح، وقال: لو أنه ضعيف القلب.. فكيف يبيع الرقيق؟! ثم مارس هو نفسه تجارة الرقيق. لذلك، فإن نظرته إلى حرية الإنسان ـ حتى هؤلاء الذين باعدت ظروفهم بينهم والعمل رقيقاً ـ على أنها تخضع لإرادة الحاكم، هو الذى يهب ويمنع،

أوامره قضاء، وعلى الجميع أن يخضعوا لها.

لقد تبدى اختيار عائشة فى سؤال السلطان لعائشة: هل تريدين الإقامة معنا؟.. فى جوابها عليه: لو أعطيتنى الملك ما أخذته دون زوجى.

حددت اختيارها، وهو أن تكون حرة مع زوجها، وأهل «حدرة الحنة»، برغم الظروف القاسية التى كانوا يحيونها، ولا تصعد إلى قلعة الجبل، فتتحول إلى سجينة فى قصر السلطان.

كان اختيار خالد عمار هو اختيار زوجه عائشة.

قال له مقدم الجند: هل تريد أن تعمل فى خدمة مولانا السلطان؟.

«قال خالد: من الصعب أن أجيد مهنة غير التى تعلمتها (نساخ).

قال المقدم: الجندية لمماليك السلطان وحدهم، وإن أمكننى الحصول على موافقة مولانا، نلحقك بزمرة المماليك السلطانية..

ـ أخشى أنى لن أستطيع!..

ـ للجندى المملوكى مرتبة جليلة .. فكيف ترفضها؟ ..

ـ أنا من عامة الناس.. والعمل فى خدمة مولانا السلطان مما لا أقوى عليه!..

ـ الجندية تميزك عن موظفى دواوين السلطان ..

ـ لا أتخيل نفسى فى غير هذا المكان!..».

اختار خالد الحرية، مألوف أيامه بعيداً عن الحياة التى لا صلة له بها فى قلعة الجبل.

حتى عبد الرحمن القفاص ـ والد عائشة ـ حاول أن يعتذر عن الخدمة فى قلعة الجبل. قال للسلطان خليل: أنا رجل سوقى، لا أعرف غير صنع الأقفاص!.. لكن السلطان ـ كى يستدرج الرجل إلى حتفه ـ أصر أن يعمل فى القلعة، بدعوى أن أمره لا يرد!

ومع أن السلطان جعل من عائشة ضيفة على قلعة الجبل، تقيم فى واحد من قصوره الثلاثة، لا تغادرها. بوسعها أن تخرج إلى القلعة، قصورها وأبراجها ودورها. كل من فى القلعة يعلم بأمرها، وأنها ضيفة السلطان. وبرغم أن خصياً قادها إلى حجرة بها كنوز هائلة من المجوهرات والذهب والفضة، فإنها ظلت على حنينها إلى ناسها، وظلت حزينة، وقالت للكنوز التى عرضها عليها: الحق أنى لا أفهم منها أى شئ، ولا أعرف قيمتها!

وكانت الجريمة التى عوقب بسببها والد عائشة وخالها وإمام مسجد شيخون وقاضى الشفاعية والخليفة وزوج السلطان، أنهم تفهموا اختيار عائشة، وأنه لا شئ يعدل حياتها فى «حدرة الحنة».

أخيراً، فإن الحرية هى اختيار عائشة، فى مقابل عرض السلطان خليل بن الحاج أحمد عليها، وإصراره أن تقيم فى قلعة الجبل. طاردها وقتل كل من حولها حتى تغادر «حدرة الحنة». واختار الناس أن يناصروا حرية عائشة فى الاختيار، وهو اختيار أفضى فى النهاية إلى زوال السلطان نفسه.

إن عزلة الإنسان تنفى حريته. فالحرية مسؤولية اجتماعية، وارتباط بالآخرين، ووعى متنام بما يحيط به. ولقد عاش سر شاكر المغربى فى داخله. وكما يقول كودويل، فإن الرجل الوحيد فى الصحراء ليس حراً. إن حى بن يقظان وروبنسون كروزو لم يشعرا بحريتهما الحقيقية، لم يصبحا أكثر حرية إلا بعد أن التقيا بسلامان وأبسال وجمعة وغيرهم، من نقلوا إليهما الشعور بالجمعية. وقد آثر شاكر المغربى أن يظل فى جزيرته المنعزلة، حتى فى حراكه الاجتماعى للصعود إلى الطبقة الأعلى، يخلو إلى أحلام عشقه المجنون، يتخيل ويتصور ويمارس العزلة الكاملة، فلا يبوح بسره لأحد:

«الإحساس بمخالفة الآخرين يضعنى فى جزيرة منعزلة، أعانى الوحشة، والسر الذى يصعب ـ إن لم يكن من المستحيل ـ أن

أعلنه. لم تصرفنى المعاملات المادية، أو الصفقات، عن الخلو إلى نفسى، ولو فى حضور الآخرين، واحتضان حلمى الغالى. وبقيت على صلتى بالخيالات، لا أفارقها، وإن ظل السر داخلى، أتحدث وأناقش وأسأل وأبيع وأشترى وأعقد الصفقات، فلا صلة بين عملى وذلك المارد الذى يعلو صراخه، فأضرب قبضتى - بلا مناسبة - فى حافة المكتب. لم تكن تؤلمنى أو تضايقنى تصرفات الآخرين، مهما تمادت فى الإيلام، إن أذنوا لى - ربما دون أن يدروا - باحتضان كنزى الجميل، نتمرغ فى رمال الشاطئ، نسبح فى بحار عميقة، غامضة، نعانق النجوم فى سماوات لا نهائية... إلخ».

وعندما أصبح سره فى وعى غيره - نادية حمدى - حاول أن يسترده، فأخفق. فلجأ إلى تصرف مجنون، وإن كان منطقيا، ليفقد حريته، وربما وجوده.

وبالطبع، فإن «اعتراف المرء بذنوبه لا يكفى لتبرئة ساحته».. ذلك ما تبينه كليمانس بطل (السقطة) لكامى، وإن لم يتبينه شاكر المغربى. لقد تصور المغربى أن عليه أن يروى ما حدث دون أن يتدبر العواقب، وأن الحفاظ على حريته مرتهن بالحفاظ على حرية الآخرين. المرء لا يكون حراً بالفعل فى أفكاره وتصرفاته، إلا إذا كان على معرفة حقيقية بما ينتويه وبالحرص المؤكد - فى الوقت نفسه - على أن يعثر «على المفتاح الوحيد لكل حرية كائنة ما كانت»، والتعبير لجون ديوى.

ثمة مقولة تؤكد أنه «بدون الحرية لن يكون ثمة فارق بين الخير والشر، لأن الحرية هى التى تدخل القيمة فى العالم، ومن ثم فهى لابد أن تظل وراء القيمة نفسها» (مشكلة الحرية ص ٢٦٣)، فليس من شئ يعلو على الخير والشر معاً سوى الحرية.

أخيراً، فلعلى أتذكر قول سارتر: إن الأدب تأكيد مستمر للحرية الإنسانية. وبتعبير آخر، فإن الكاتب هو رجل يخاطب الحرية لدى الآخرين حتى تأخذ تلك الحرية مكانتها.

وأتذكر كذلك قول البولندى شاينا: إن ما سيبقى من فنى، هو حريتى التى تحيا فى الإنسان الآخر... المتلقى!.